LA PEINTURE ROMANTIQUE

DIJON, IMPRIMERIE DARANTIERE
65, rue Chabot-Charny, 65

LA

PEINTURE ROMANTIQUE

ESSAI SUR L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE FRANÇAISE

de 1815 à 1830

PAR

LÉON ROSENTHAL







PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART

L.-HENRY MAY

9 ET 11, RUE SAINT-BENOIT

1900

A MON PÈRE

A MA MÈRE

Nous nous proposons d'étudier la révolution picturale qui s'est accomplie, en France, sous la Restauration. Cette révolution a été dirigée contre David et son école par des maîtres dont les plus illustres sont Géricault, Ingres et Delacroix. Elle a eu pour objet de délivrer l'art de formules surannées et comme résultat de substituer à une discipline impersonnelle le règne de l'individualisme.

Parmi les esthétiques nouvelles dont elle a provoqué l'éclosion, il en est, comme le Réalisme, qu'elle a d'abord insuffisamment formulées, il en est une autre : le Romantisme, à qui elle a donné, de suite, une pleine signification.

Le Romantisme domine la période de quinze années sur laquelle va se porter notre attention. Nous essayerons de le relever du dédain injustifié dont il a souvent été l'objet et d'en montrer les vérités et la grandeur. Nous nous attacherons à prouver qu'il n'a pas été le fruit passager d'une excitation éphémère, mais qu'il exprime, au contraire, une façon éternelle et, dans une mesure très large, légitime, de comprendre l'art.

La peinture est, aux yeux de certains artistes, une science qui s'adresse à travers les sens à la raison; pour d'autres, elle est un art qui parle au sentiment par des émotions physiques. Nous montrerons que c'est dans cette dernière doctrine que réside, à proprement parler, le Romantisme.

L'histoire que nous allons raconter à notre tour n'est ni lointaine, ni ignorée. Mille monographies (1) ont consacré à des artistes isolés des notices pleines de faits ou riches en idées artistiques; des tableaux d'ensemble en ont même été tentés, soit en France, soit à l'étranger. Les ouvrages de MM. Chesneau, André Michel ou Arsène Alexandre, ceux de Meyer ou de Richard Muther (2) ont jeté sur les révolutions de l'art de notre siècle de vives clartés.

(1) L'indication bibliographique des principales d'entre elles sera donnée au cours de l'ouvrage.
(2) Voir la bibliographie sommaire générale à la fin de cette introduction.

Il ne nous a pas semblé, cependant, que notre entreprise fût inutile. Malgré tant de belles pages et de délicates analyses, il s'en faut que l'on ait pénétré entièrement les secrets de l'esthétique des peintres du début de notre âge et le mot de « romantisme » même est demeuré jusqu'à ce jour un objet de controverse. Les amateurs, les historiens de l'art, les mieux informés, les plus curieux, définissent-ils de la même façon, le génie d'Ingres ou de Delacroix, s'accordent-ils sur la valeur des œuvres et sur le mérite des idées?

Nous ne prétendons pas faire cesser cette incertitude. Mais, par l'examen d'une période à la fois très féconde et très courte, nous avons essayé de discerner les actions qui se sont exercées sur nos peintres, les affinités qui les ont groupées et de presser le sens de leurs doctrines.

Remontant aux origines, nous nous sommes appliqué à démêler les racines lointaines de la révolution artistique; comme notre champ d'investigation était restreint, nous avons, avec un respect scrupuleux de la chronologie, suivi pas à pas le développement des novateurs et nous avons formulé de consciencieuses hypothèses.

La vérité que nous avons recherchée n'est pas celle qui prétend embrasser tous les faits et épuiser tous les documents. En matière d'art surtout, un pareil dessein serait fastidieux et d'ailleurs inexécutable. Répandus dans les collections publiques et privées de l'Europe et du globe, détruits ou perdus, les tableaux des plus grands artistes se dérobent souvent, d'une façon complète, à toutes les recherches. Il n'est pas un peintre dont on puisse se vanter de connaître, même, toutes les œuvres maîtresses, je ne parle pas de l'œuvre tout entier. Souvent aussi les toiles que l'on veut examiner ne valent pas la peine d'être étudiées; les artistes secondaires que l'on pourrait exhumer ne méritent pas de l'être. Le rôle de l'historien de l'art n'est pas celui d'un fossoyeur.

D'ailleurs quelle serait la limite en pareille voie. De 1817 à 1827, près de huit mille tableaux ont été exposés. D'autres, sans doute, ont été composés sans subir l'épreuve du public. Faudra-t-il chercher à les analyser tous? Ce serait une pure folie. Nous avons compris autrement notre devoir.

C'est aux héros que nous nous sommes attaché, c'est à leurs manifestations capitales que nous avons demandé l'explication de leurs pensées. Nous réclamons la liberté que l'on accorde aux historiens de la littérature : à leur exemple nous avons choisi et, pour faire connaître une époque, nous avons invoqué le seul témoignage de ses enfants les plus admirables.

C'est l'âme, c'est le génie de cette poignée d'artistes qui domine la foule et qui seule agit sur la marche de l'humanité, sur qui s'est concentré notre examen.

Sur ce point seulement nous défendons notre méthode et nous nous livrons, sans résistance, aux autres reproches que l'on pourra nous faire.

On dira que nous avons mis trop ou trop peu de philosophie esthétique ; on relèvera de l'indifférence et aussi de la passion. Nous ne nions aucun de ces défauts. Aucune vue systématique ne nous a guidés ; entraînés par un sujet complexe, notre méthode, elle aussi, a peut-être manqué de simplicité.

Le rôle de l'historien de l'art est fort modeste : il consiste à conduire ceux qui l'écoutent devant les chefs-d'œuvre et à les inviter à regarder après les avoir rendus capables de comprendre (1). Heureux quand les explications qu'il a fournies à ses auditeurs sont justes. Seraient-elles fausses qu'il n'a pas été entièrement inutile, si, du moins, il a su inspirer autour de lui le désir de voir. Notre joie serait grande de penser que nous avons rendu plus exacte l'intelligence de quelques grands peintres français ; mais, alors que nous nous serions constamment égaré, nous ne rougirons pas de ce livre et nous ne regretterons pas le travail, d'ailleurs bien doux, qu'il nous a coûté si nous avons, selon notre vif désir, communiqué à quelques-uns de nos lecteurs l'amour profond et sincère que nous éprouvons pour la beauté.

(1) Ou, comme le dit Delacroix (*Journal*, 4 janvier 1857) de « contribuer à apprendre à mieux lire dans les beaux ouvrages ».

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE SOMMAIRE

I. — **Histoires de la peinture.**

A. Alexandre, *Histoire populaire de la peinture, II, Ecole française*, 1898; *Histoire de la peinture militaire en France*, 1889.

Marmottan, *L'Ecole française de peinture*, 1886.

O. Merson, *La Peinture française*, 1861.

André Michel, *L'Ecole française de David à Delacroix*, 1890, dans *Les Chefs-d'Œuvre de l'art au XIXe siècle*.

Antonin Proust, *La Peinture française à l'Exposition du Centenaire de* 1889, ouvrage publié sous la direction d'A. P....., 1890.

Meyer, *Geschichte der modernen franzœsischen malerei*, Leipzig, 1868.

Richard Muther, *Geschichte der malerei in dem neunzehnten Iahrhundert*, Munich, 1895.

Rosenberg, *Geschichte der modernen kunst*, T. I, Leipzig, 1883.

Reber, *Geschichte der neuern deutschen kunst nebst Excursen über der parallele kunstentwicklung*, Stuttgard, 1876.

II. — **Recueils de monographies.**

De Beaulieu, *Les Peintres célèbres du XIXe siècle*, 1894.

Ch. Blanc, *Les Artistes de mon temps*, 1877. — *Histoire des peintres français au XIXe siècle*, 1845. — *Histoire des peintres*, 1849-1869.

Philippe Burty, *Maîtres et petits maîtres*, 1877.

Chesneau, *Les Chefs d'école de la peinture française au XIXe siècle*, 1862. — *Peintres et statuaires romantiques*, 1879.

Delaborde, *Etudes sur les Beaux-Arts*, 1864.

Th. Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, 1853 et 1856.

Thoré, *Les Peintres du XIXe siècle*.

Wyzewa et Perreau, *Les Grands Peintres de... la France (école contemporaine)*, 1889.

Dohme, *Kunst und Kunstler des* 19. *Jahrhunderts*, Leipzig, 1883-1885.

III. — **Etudes partielles.**

Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, 1867.

Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1876.

Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, 1885.

André Michel, *Notes sur l'art moderne (peinture)*, 1896.

De Vogüé, *Remarques sur l'Exposition du centenaire*, 1889.

IV. — **Dictionnaires biographiques.**

Bellier de La Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, 1882-1885.

Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIXe siècle*, 1831.

Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles*, 1848.

V. — **Ventes publiques.**

Ch. Blanc, *Le Trésor de la curiosité* (1730-1858), 1860.

L. Soullié, *Les Ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle*, 1896.

VI. — **Bibliographies.**

Bellier de La Chavignerie, *Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts* (Revue universelle des arts), 1860-1863.

G. Duplessis, *Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts*, 1866.

Lemonnier et Benoit, *Essai d'une bibliographie* (Revue de l'Enseignement supérieur), 1894.

Vinet, *Bibliographie des Beaux-Arts*, 1874-1877.

Universal catalogue of Books on Art, 1870-74. Supplément, 1877.

LIVRE PREMIER

AVANT LE COMBAT

CHAPITRE PREMIER

L'HÉGÉMONIE DE DAVID (1)

En 1815, au moment où s'ouvre la période dont nous entreprenons l'étude, les sentiments qui animaient la grande majorité ou la presque totalité des artistes français n'étaient pas différents de ceux qui les avaient dominés pendant tout l'Empire, et l'opinion publique, elle-même, n'avait pas été sensiblement modifiée.

Les peintres se considéraient, pour la plupart, comme les champions d'une même cause et ne distinguaient pas leur gloire de la gloire commune de l'*École Française*.

A leurs yeux, comme aux yeux de tous les amis des arts, à cet instant ainsi que dans les années précédentes, l'*École Française* n'était pas seulement la réunion des artistes les mieux doués et les plus célèbres de l'Europe, c'était aussi un corps uni pour la défense et l'illustration d'une esthétique dont les formules étaient indiscutées ; c'était une armée fidèle à son chef et fière de son drapeau.

Tous les efforts concouraient, encore, à la splendeur de l'École : l'originalité n'avait pas cessé d'être redoutée. Le devoir le plus impérieux, pour un artiste, était, toujours, de se conformer aux règles de l'École ; transgresser ces règles était la moins pardonnable des erreurs.

Les principes, devant lesquels s'inclinaient ainsi toutes les volontés, avaient

(1) Pour la bibliographie de ce chapitre, consulter Fr. Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897.

été maintes fois formulés par des esthéticiens ou par des critiques. Ils le furent, de nouveau, au cours de la Restauration. C'est au moment où l'École était menacée ou battue en brèche, qu'ils furent, peut-être, exprimés avec la plus grande rigueur. Kératry, Quatremère de Quincy, Paillot de Montabert ou Delécluze exposèrent, avec des nuances de détail, le dogme orthodoxe, en 1822, 1823, 1828 ou 1829 (1). De leurs œuvres, confrontées avec des productions antérieures, nous allons essayer de dégager les idées, si puissantes en 1815, et contre lesquelles devaient bientôt s'élever les révolutions artistiques.

L'esthétique, dont Vien et David étaient, d'un aveu universel, les initiateurs, prétendait s'appuyer sur des principes nets et absolus et déduire, de vérités simples, des méthodes rigoureuses. La théorie et la pratique en étaient rationnelles. Nous l'examinerons, sous ses deux aspects, dans sa doctrine et dans ses applications.

Pour entrer dans les idées de David, il fallait d'abord admettre comme indiscutable la supériorité de l'art hellénique. Cette supériorité, nul ne songeait à la contester, mais l'admiration qu'inspiraient les ouvrages des Grecs était loin d'être parfaitement éclairée.

Les œuvres les plus célèbres des musées de Rome ou de Paris, celles qu'on remarquait dans les cabinets des curieux appartenaient, pour la plupart, à la période gréco-romaine (2). Quand le gouvernement britannique, en 1816, acheta les marbres de lord Elgin il révéla à l'Europe entière l'art de Phidias dont nul ne soupçonnait le caractère. La vue de ces marbres devait être instructive : elle inspira à Quatremère de Quincy certaines remarques très importantes dont lui-même ne comprit pas toute la portée (3), mais leur action fut lente à se répandre et l'on répéta encore bien longtemps que le siècle d'Alexandre avait été, pour l'art hellénique, l'époque de la plénitude (4).

On ne connaissait donc ni l'origine ni la première maturité de l'art grec. Épris d'œuvres qui avaient illustré une période déjà crépusculaire, les artistes se méprenaient étrangement sur le caractère de la pensée hellénique.

(1) Kératry, *Du beau dans les arts d'imitation*, 3 vol. *(Encyclopédie des dames)*, Paris, 1822 ; *le Guide de l'artiste et de l'amateur*, Paris, 1823.

Quatremère de Quincy, *Essais sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, 1823.

Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, etc. *(Encyclopédie portative)*, Paris, 1828.

Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, 8 vol. et 1 atlas, Paris, 1829.

(2) Voir une liste dressée par Benoît, *op. cit.*, p. 55, n. 2.

(3) *Lettres écrites de Londres à Canova sur les marbres d'Elgin*, 1818. Quatremère y constate la supériorité de ces œuvres sur tout ce qu'on connaissait auparavant de l'art grec (p. 123-126), il devine que la plupart des antiques alors admirés ne sont que des copies altérées d'œuvres antérieures (p. 125), il a des formules vives et des mots heureux. « Le torse du Cecrops, écrit-il, semble modelé avec de la chair » (p. 115). Il n'en persiste pas moins à soutenir la théorie du beau idéal (lettre VI[e]) et, cinq ans plus tard, dans son traité de l'*Imitation*, il semble avoir oublié les impressions de 1818.

(4) Kératry, *Du beau*, II, p. 210, n. ; cfr. Raphaël Mengs, *Histoire des progrès de l'art*, § 6.

Le génie souriant des Grecs, l'amour qu'ils avaient eu de la vérité et de la vie, leurs efforts sincères étaient méconnus. On s'imaginait que les sculpteurs antiques s'étaient raidis dans la recherche d'une beauté surnaturelle et l'on transformait en principes les recettes de l'art académique. Les négligences, la facture molle, le modelé banal et éteint, le parti pris, l'absence d'émotions, qui avaient marqué la décadence hellénique, échappaient à des yeux mal exercés : on y voyait l'expression d'une esthétique raffinée et sublime. De l'antiquité mal interprétée on avait construit la théorie du *Beau Idéal*, théorie exposée d'abord par Winckelmann (1) et dont Quatremère de Quincy se faisait encore, en 1822, l'interprète.

D'après Quatremère, le sculpteur grec, loin de se contenter de l'imitation directe de la nature, s'en inspirait pour dégager, des formes plus ou moins altérées qu'elle nous offre, les types éternels et parfaits d'après lesquels ces formes périssables se sont manifestées.

Aussi faut-il voir, « dans chacun des beaux ouvrages de l'art grec, non pas une réunion accidentelle de parties empruntées par tel ou tel artiste à plusieurs modèles ou choisis ou donnés par le hasard, mais bien une reconstitution des formes de l'individu selon les divers caractères du sujet et d'après les lois de la nature » (2). « L'artiste, abandonnant le stérile domaine de la réalité où les hommes, les faits, les objets se montrent tels qu'ils sont, parvient à nous créer comme un nouveau monde où les objets se font voir tels que la nature nous dit qu'ils pourraient être. C'est là que toutes les existences s'agrandissent et s'ennoblissent par l'échange qui s'y fait des vérités d'imitation particulière contre cette vérité abstraite et généralisée qui les comprend aussi. Voilà en quoi consiste le secret et se manifeste la vertu de l'Idéal (3). »

En résumé, l'artiste doit renoncer à traduire simplement la nature ; il doit, par un travail de généralisation (4), passer des beautés sensibles à la beauté complète qui est leur type.

Le Beau idéal n'est pas perçu par l'œil, « c'est un être composé dont l'observation et la science, l'imagination et le sentiment rassemblent les parties » (5).

Les spéculations platoniciennes de Quatremère étaient, sans doute, trop élevées pour rester accessibles à tous les esprits, mais ceux-là mêmes qui ne les avaient pas parfaitement entendues, quand ils essayaient de les combattre, revenaient aux mêmes conclusions. On avait beau opposer au *beau idéal*, la

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, livre IV, chap. II, passim.
(2) Quatremère, *De la nature de l'Imitation*, III, VI, p. 309.
(3) Id., *ibid.*, p. 220.
(4) Id., *ibid.*, III, V, p. 298.
(5) Id., *ibid.*, p. 299.

nature choisie, déclarer, avec Kératry (1), que pour saisir le type de perfection de la nature, il fallait « s'arrêter au point culminant de sa marche ascendante », il n'y avait là qu'une divergence apparente. Comment faire un choix, comment reconnaître le point culminant de la nature si l'on n'avait une règle c'est-à-dire une conception métaphysique de la beauté?

D'ailleurs, ces querelles étaient sans écho dans la pratique. Sans rechercher si le *beau idéal* différait ou non de la *nature choisie*, les artistes étaient, au moins, d'accord pour dédaigner l'imitation simple de la nature et pour essayer de démêler, à travers les images troubles que nous présentent les choses, la beauté pure dont celles-ci n'offrent que d'obscurs reflets.

Travail redoutable et périlleux, où l'artiste eût risqué cent fois de s'égarer s'il n'avait eu des maîtres pour soutenir son inexpérience et éclairer son goût mal assuré.

Heureusement, les Grecs nous avaient ouvert la route; ils avaient découvert la beauté et, dans leurs œuvres, que l'admiration des siècles avait consacrées, celle-ci s'épanouissait tout entière. Leur expérience nous épargnait de longues années d'études, d'apprentissage et de tâtonnements. Ce qu'ils avaient fait, on pouvait le refaire avec leur aide et ce n'était pas oublier la nature, mais en abréger l'étude, que de s'inspirer de leurs productions (2).

Une pareille doctrine, prise dans son sens le plus profond, avait quelque chose de grand et pouvait devenir féconde. Il y avait de la dignité, si l'on avait reconnu la supériorité des Grecs, à se mettre à leur école. Chercher comment ils avaient atteint la perfection, les suivre dans leurs tâtonnements et dans leurs efforts, s'initier à leur pédagogie artistique, à leurs procédés, à leurs méthodes pour essayer ensuite de marcher par des voies analogues vers la vérité, c'était là un noble système d'imitation, c'était, à la fois, se préserver d'une indépendance ignorante et présomptueuse et sauvegarder à l'art moderne sa personnalité.

A pénétrer les sentiments du sculpteur grec, l'artiste lui aurait certainement emprunté des préceptes d'une vérité éternelle; il aurait aussi compris quels liens étroits rattachaient son maître au temps et au pays qu'il avait illustrés. Persuadé qu'il aurait changé de manière s'il s'était trouvé dans un climat, dans un milieu moral, politique et social différent, il se serait appliqué, non à imiter les Grecs du ve siècle, mais à dessiner comme l'eût pu faire Phidias s'il était devenu, par miracle, son compatriote et son contemporain. Il aurait compris enfin que, pour vivifier la forme antique, il fallait y enfermer des « pensers nouveaux ».

De semblables scrupules n'avaient pas arrêté David et n'arrêtèrent jamais

(1) *Du Beau*, II, p. 86.
(2) Quatremère, *Considérations sur les arts du dessin en France*, 1790, passim.

aucun de ses disciples. On acceptait la beauté grecque comme un dogme auquel il était interdit de toucher sans sacrilège. C'est dans le sens le plus étroit, le plus littéral, le plus stérile qu'on entendait l'imitation de l'antiquité (1). Les trésors de la Grèce et de Rome étaient considérés comme des arsenaux, comme des répertoires où chacun devait s'armer et que l'on pouvait piller à son aise. Un tableau était devenu un centon de réminiscences arbitrairement accouplées (2).

Cette conception étroite se compliquait d'une erreur essentielle. L'antiquité a surtout survécu par sa sculpture. A supposer que l'on adoptât, sans modification, l'idéal antique, il fallait, au moins, distinguer ce qui appartient à la peinture de ce qui est le propre de la statuaire et ne pas imposer à un art des règles qui n'ont pas été créées pour lui. Cette distinction nécessaire, les Davidiens ne l'avaient pas faite. Non seulement l'art grec pesait sur le nôtre, mais la sculpture imposait ses lois à nos peintres. Le premier résultat de ces principes fut de restreindre singulièrement le champ de la peinture (3).

L'inspiration chrétienne, interdite à la poésie par les arrêts de Boileau, n'avait pas été, jusqu'à David, bannie des arts. Philippe de Champagne, Poussin ou Lesueur avaient été de grands peintres chrétiens. Les maîtres du XVIIIe siècle, les plus pompeux comme les plus frivoles, avaient tenté d'illustrer l'Évangile, mais les marbres grecs ne disaient pas qu'on pût traduire, par des formes, la foi, l'amour divin ou la charité : David avait écarté l'inspiration chrétienne.

Au moins, les passions humaines, les combats, les actions dramatiques pouvaient-ils se tracer sur la toile. Les Grecs s'interposèrent de nouveau. Sans fuir l'expression des mouvements violents du corps et de l'âme, dont ils eussent été, le *Laocoon* en faisait foi, capables de rendre toute l'énergie, ils avaient préféré se borner à l'étude de la beauté en repos. Cette prédilection était devenue pour David une règle absolue.

Le peintre ne se proposait plus d'autre objet que de créer des formes plastiques harmonieuses, et restreignait son ambition à représenter dignement le corps humain. Ce corps, il le peignait nu aussi souvent qu'il le croyait possible (4). Quand il était obligé de l'habiller, il préférait au vêtement moderne, aux lignes

(1) Schelling, *Sur les arts du Dessin*, 1807 (trad. Bénard, p. 276, 237, 293.) — « Au lieu de pénétrer l'esprit de l'antique et de joindre cette étude à celle de la nature, on voit que David a été l'écho d'une époque où on avait la fantaisie de l'antique. » Eug. Delacroix, *Journal*, 13 janvier 1857.

(2) « L'Ecole n'estime les talents qu'en raison de leur ressemblance avec les statues grecques, » écrivait Taillasson dans ses *Observations* (p. 184) en 1807. Cette remarque n'avait pas cessé d'être vraie.

(3) Pourtant Cochin dans son *Voyage en Italie*, 1758, avait par avance dénoncé ces dangers : « Il suit, dit-il, de cette façon d'étudier, qu'amène une école presque entièrement dirigée par des sculpteurs, qu'on dessine trop longtemps avant de se hasarder à peindre ; qu'on ne s'attache qu'aux contours et à placer les dedans avec exactitude, sans considérer la nature du côté des effets de la lumière et des couleurs qui est la partie la plus essentielle de la peinture » (Tome II, p. 88).

(4) Quatremère de Quincy, *De la nature de l'Imitation*, III, XVI. *De la nudité poétiquement considérée*, p. 400.

étriquées, aux plis cassants, l'ampleur des draperies de laine à l'antique (1). Il lui suffisait pour plaire de présenter une figure habilement modelée ; plus d'un tableau était simplement une académie.

Ainsi le cercle s'était resserré autour du peintre. Astreint à rechercher la beauté matérielle et à y créer le beau idéal, la plupart des sources d'inspiration lui étaient interdites. La nature morte et le paysage, parce que l'homme en était absent ou ne les dominait pas ; la vie journalière, parce qu'elle excluait l'idéal ; l'histoire moderne, parce que le costume y cachait la beauté et parce que le mouvement y détruisait l'harmonie des lignes ; les passions et le christianisme parce qu'ils empruntaient leur intérêt à des beautés immatérielles, étaient éliminés ou méprisés. La mythologie, l'histoire ancienne et l'allégorie permettaient, au contraire, de représenter l'homme nu sans trop d'invraisemblance ou, du moins, de le draper avec majesté ; elles favorisaient l'entreprise étrange de corriger la nature par l'idéal ; aussi étaient-elles, pour les artistes, des maîtresses favorites d'inspiration.

On voit en quel sens extérieur et restreint l'art de David relevait du paganisme. Ce n'est pas pour avoir saisi le sens intime de la vie païenne qu'il se consacrait à la chanter. Il n'avait pas pénétré, comme le firent les maîtres italiens au seizième siècle, comme devait le faire un jour M. Puvis de Chavannes, dans le bois sacré cher aux Arts et aux Muses. Le grand Pan ne modulait pas pour lui sur sa flûte qui charme les Dieux et les Hommes. Du paganisme, comme de l'antiquité, il n'avait compris que la lettre. Un enchaînement de conséquences logiques avait seul tourné la France vers Athènes et vers l'Olympe ; l'Amour n'avait pas eu de part à ce mouvement et l'École restait archéologique et formelle.

Ceux qui peignent l'allégorie, la mythologie ou l'histoire antique se parent, alors, du titre de *peintres d'histoire*. Ils ont pris la part la plus noble et dédaignent la *peinture de genre* dont le pinceau, qu'il représente un intérieur de paysan ou la bataille de Rocroy, ne peut atteindre l'idéal. Le *peintre de portraits* est à peine un artiste, car ses œuvres n'ont d'autre mérite que la ressemblance. Le *peintre paysagiste*, enfin, aura beaucoup de peine à se faire pardonner d'avoir choisi « un genre qui ne devrait pas exister » (2). « Les ouvrages peints par les nations *copistes*, dit Delécluze, qui désigne ainsi la Hollande, ne sont que des objets d'études philosophiques ou de pure curiosité (3). » Et, selon le bon Taillasson, que n'aveugle pourtant point l'amour de l'École, « la postérité, en distribuant ses couronnes, met une grande distance entre les auteurs d'une femme qui tient un pot de bière et ceux du testament d'Eudamidas (4). »

(1) *Ibid.*, III, XVII.

(2) *Lettres critiques et philosophiques sur le salon de l'an III*, cité par André Michel, *L'Art moderne*, p. 3.

(3) Delécluze, *Traité de la peinture*, p. 27.

(4) Taillasson, *Observations*, 1807, p. 168. — « Si Téniers eût bien compris la définition de la peinture,

A ces principes qui, depuis trente années, ont été, on le voit, intégralement conservés, s'associe une pratique qui, elle aussi, a subi très peu de modifications, mais sur laquelle il importe néanmoins d'insister, puisque, plus encore que les théories, elle sera attaquée par la Révolution.

Le peintre d'histoire, qui cherche un sujet de tableau, interroge l'histoire grecque, Homère, Tite-Live ou, simplement, le *Dictionnaire de la Fable* et, sans se préoccuper de savoir si l'épisode qu'il va traiter est illustre ou inconnu, il lui demande d'abord de se prêter à une traduction plastique. L'intérêt dramatique devrait être écarté parce qu'il détourne l'esprit de la contemplation pure et simple des formes, et l'on se souvient des reproches dont David accablait la *scène du Déluge* de Girodet (1). Cependant, cette proscription n'a jamais été absolue, car les *Sabines* ou *Léonidas* n'y auraient pas échappé et, d'ailleurs, vers le temps qui nous occupe, les artistes et les critiques commencent à se montrer favorables à des sujets plus animés. Nous verrons, aux Salons de 1817 et de 1819, des écrivains orthodoxes, comme Landon, encourager les tableaux dramatiques. Il suffira que l'artiste ait subordonné l'intérêt de l'action au souci de la plastique pour éviter tout reproche.

Le sujet choisi peut être équivoque ou voluptueux (2). Le plus souvent, il n'a aucune signification morale précise (3). Pourtant, qu'un sujet ait une portée de morale privée et surtout de morale civique, alors le peintre sera félicité pour avoir répondu à toutes les exigences de l'École (4).

Quand il arrête la composition de son œuvre, l'artiste ne se préoccupe ni de l'intérêt dramatique ni de la composition lumineuse. Immobiles ou dans un mouvement ralenti qui simule l'immobilité, les personnages s'ordonnent par un rythme géométrique et le tableau prend le caractère d'un bas-relief. Les groupements symétriques, aux masses pondérées, divisent la composition et lui donnent une régularité solennelle.

Les héros se relient les uns aux autres et expriment leurs pensées par des gestes, et à ces gestes, qui doivent être mesurés, harmonieux et significatifs, le peintre accorde une importance exagérée.

il eût reconnu qu'il représentait plutôt des habillements, des costumes et des ustensiles que des mœurs : il eût reconnu que ses tableaux n'étaient pas des productions d'un art noble et libéral. » Paillot de Montabert, *Traité de la peinture*, VIII, p. 292.

(1) J. David, *Le Peintre David*, IX, p. 503.

(2) David, *Mars et Vénus* (musée de Bruxelles) ; — P. Franque, *Jupiter et Junon* (musée de Montauban). Girodet, *Pygmalion;* — Guérin, *Anacréon* (musée de Dijon) ; — Lancrenon, *Le Fleuve Scamandre* (musée d'Amiens), etc.

(3) Par exemple : David, *Les Sabines* (musée du Louvre) ; — Granger, *Homère et les Chiens de Glaucus* (musée de Dijon), etc.

(4) David, *Le Serment des Horaces, La Mort de Socrate, Léonidas*, etc. ; — Girodet, *Hippocrate repoussant les présents d'Artaxerxès* ; — Lethière, *Supplice des fils de Brutus*, etc.

Dans sa haine du dix-huitième siècle, David avait oublié d'en proscrire l'esprit théâtral. Aux scènes d'opéra il avait substitué des scènes de tragédie. Comme on abrégeait l'étude de la nature en copiant l'antique, on abrégea celle du geste en s'inspirant des acteurs. Les Davidiens crurent nécessaire de souligner par des gestes expressifs toutes les intentions de leurs personnages. Les bras s'élancèrent au ciel, les mains se crispèrent, s'étendirent, s'ouvrirent ou se fermèrent; la tête se pencha, oscilla en avant ou en arrière; les sourcils se froncèrent; une pantomime, fausse, affectée et brutale, transforma les dieux et les héros en possédés (1). Ce défaut, dont David avait donné l'exemple dans la composition emphatique de ses *Horaces*, devient irritant et ridicule chez ses imitateurs. Les moins habiles arrivent à de véritables caricatures; les plus adroits ne savent pas se défendre de l'exagération.

L'artiste a définitivement fixé son projet et il en aborde l'exécution : c'est alors, surtout, que les erreurs de David pèsent sur lui et qu'il porte la peine de n'avoir pas su distinguer, dans l'admiration aveugle de l'antique, les limites de la peinture et de la statuaire.

Le Davidien accorde au dessin une importance prépondérante, il est fier de bien dessiner et, par un sophisme auquel se complaisent volontiers les dessinateurs, il n'imagine pas qu'on puisse comprendre l'art de traduire la forme par la ligne et l'ombre autrement qu'il ne le fait lui-même. On le surprendrait si on lui expliquait que le dessin comporte, comme la couleur, plusieurs systèmes et l'on serait mal venu à lui dire que, parmi ces méthodes, la sienne est une des plus artificielles et des plus contestables.

Quoi de plus singulier, en effet, que cette obligation de consulter, sans cesse, le modèle, mais en le contrôlant par les données de la sculpture antique! Dans cette confrontation perpétuelle, la sincérité disparaît, sans que l'intelligence de l'antique y gagne. L'œil s'habitue à fausser les formes que la nature lui propose d'après un idéal qui les contrarie à chaque instant, et, malgré ses constants scrupules, l'artiste trahit, sans cesse, la vérité dont il se recommande. Mais, d'autre part, il n'a pris de l'antique que des recettes (2). La contemplation, l'imitation des plâtres, dont il ne raisonne pas le système, restent inefficaces; il n'a gagné que des manies de praticien. De là, un dessin sans saveur et monotone; sous prétexte de noblesse et de pureté, des prédilections outrées et des exclusions ridicules. Les mille particularités de chaque modèle disparaissent, le crayon les efface parce qu'elles nuisent à la régularité; sous prétexte de science

(1) Contre cet abus : Paillot de Montabert, *Théorie du geste*, 1813, p. 73, 77, etc. — Quatremère de Quincy, *De la nature de l'Imitation* I, IX, p. 70.

(2) M. Guillaume analyse (*Essais sur l'art*, p. 166) « cette disposition à considérer les œuvres de la statuaire comme répondant à une vague beauté, comme un répertoire de formes que l'on pouvait indifféremment modifier et adapter à des sujets divers. »

anatomique, il tend et roidit les muscles sous la peau et donne aux membres l'aspect de billes de bois bien arrondies, parce que les marbres romains qu'il croit suivre ont parfois cet aspect. Il emprunte au goût chancelant de Rhodes et de Tralles la prédilection pour les formes gigantesques et, dans la plupart des compositions les figures dépassent la taille humaine, système dangereux, où il est difficile d'éviter toujours le monstrueux que l'on côtoie sans précaution, système qui, à mesure que l'École vieillit, semble de plus en plus en honneur (1).

Enfin, puisqu'il faut que chaque génération artistique choisisse dans la vie une période de prédilection, que certains artistes, comme les quattrocentistes ont préféré la jeunesse et la grâce, tandis que d'autres, comme Michel-Ange, n'ont représenté que la maturité et la force, puisque la variété des aspects que revêt l'homme est trop considérable pour être embrassée par une seule école, le Davidien, comme tous les maîtres académiques, comme le Guide ou les Carrache et, surtout, comme les auteurs du *Torse* et de l'*Apollon*, affectionne les formes pleines et massives de l'âge mûr. Il le fait, au point de donner à tous ses personnages l'air bien nourri, de dessiner des jeunes gens sans jeunesse, des bambins bouffis, et des jeunes filles sans délicatesse.

Arrivé à ce point de son ouvrage, l'artiste n'a encore qu'ébauché la toile et, pourtant, l'essentiel de son travail est fait (2). Les mérites de l'exécution picturale sont secondaires; bien plus, il risque d'y compromettre les qualités qu'il a d'abord déployées. Tout effrayé encore du dévergondage du dix-huitième siècle, dont le souvenir ne s'est pas effacé (3), l'artiste évite les effets de brosse; son plus grand souci est de dissiper la facture, d'effacer les traces du travail, de cacher les efforts qu'a coûtés l'enfantement. L'œuvre doit faire oublier l'auteur; elle doit être impersonnelle.

La peinture reste donc la servante du dessin. D'après la doctrine pure du davidisme, celle qui fut d'abord uniquement enseignée, la couleur ne sert qu'à souligner le modelé. Il faut répudier les effets de lumière qui rejettent dans l'ombre une partie de la toile, enveloppent les formes d'une lueur douteuse et détournent l'esprit de la contemplation des lignes. Le clair obscur, où disparaissent les erreurs d'un dessinateur imparfait, voile les mérites d'un dessinateur

(1) « On a reconnu depuis longtemps qu'il n'appartient qu'aux plus grands maîtres de peindre dans des proportions colossales la figure humaine. Le corps humain et surtout le visage, est réduit, d'après les lois de la nature, à une certaine dimension qu'il ne doit pas excéder pour paraître régulier, caractéristique, beau, spirituel. Essayons de nous regarder dans un miroir concave et nous serons effrayés de l'objet uniforme, inanimé, inculte qui s'offre à nous comme une tête de méduse. » 1817-1818, Gœthe, *Mélanges*, trad. Porchat, p. 417.

(2) « Tu fais passer le dessin après la couleur. Eh bien, mon cher, c'est mettre la charrue devant les bœufs. » Propos de David à un élève, rappelé dans Delécluze, *David*, p. 60.

(3) Taillasson, *op. cit.*, p. 228 et 233; — voir aussi Paillot de Montabert, *Traité de la peinture*, t. VIII, p. 157; — Stamati Bulgari, *Sur le but moral de la peinture*, 1827, p. 13.

impeccable. Donc, point d'effet de lumière, mais un jour égal qui se répand sur toute la toile, comme il règne dans l'atelier et qui, auxiliaire docile, met en valeur les objets sans attirer lui-même l'attention; élément nécessaire mais incommode et que son abnégation permet seule de tolérer.

De plus, il ne faut point attribuer à la couleur de mérite intrinsèque. L'idée de la rechercher, pour elle-même, semblerait monstrueuse. L'harmonie des tons, leur éclat lorsqu'ils sont purs, leur accord lorsqu'on les marie, ou qu'ils viennent chanter l'un près de l'autre sont des objets trop frivoles pour occuper le peintre. Il n'essayera pas, charmé par l'éclat doux des pierres précieuses, de rivaliser avec leurs chatoiements. Faire une œuvre agréable à l'œil, plaire est pour lui chose de peu de prix et il dirait volontiers, avec le président de Brosses, qu'il est de bons tableaux mal coloriés, comme des bons livres sans agréments (1). Sur ces deux points, il faut l'avouer, l'École, vers 1815, est disposée à évoluer ou à faire des concessions. Par un besoin nouveau d'originalité, peut-être aussi sous l'influence de Girodet, nous verrons, au Salon de 1817, plusieurs artistes tenter des effets de clair-obscur, ou rechercher l'agrément de la couleur. Les critiques, loin de les détourner de ces voies dangereuses, les encourageront à persister.

Mais ces tentatives sont condamnées; il est impossible de concilier les lois du clair-obscur avec l'inexorable netteté de l'art davidien, et, d'autre part, l'éducation des artistes ne les a pas préparés à la couleur. A réduire la peinture au coloriage, on est arrivé à perdre le sens de l'harmonie colorée. Pour les trois quarts des peintres et des amateurs du début de la Restauration, il suffit de monter la tonalité générale de sa toile et de ne pas épargner les vermillons pour avoir fait œuvre de coloriste. Quant à la qualité des tons et aux lois subtiles de leurs mélanges, ce sont des mystères ignorés. Aussi la palette est-elle chargée de tons vulgaires, vermillons, cobalts, ocres, terres; les couleurs ternes, noirâtres, brunâtres, éteintes ou lavées y dominent (2). D'ailleurs on peint le moins possible: pas de préparation ou une préparation si légère qu'elle ne peut servir à rien (3). Les teintes sont appliquées l'une auprès de l'autre, et on s'efforce de les

(1) Ch. de Brosses, *Lettre XLIII*: « De toutes les parties de la peinture, le coloris est celle qui frappe le plus promptement les yeux du vulgaire, pour lequel un tableau mal colorié est un tableau de rebut; qui attire la première ceux mêmes qui, la regardant comme secondaire, lui préfèrent avec raison la composition et le dessin : un bon tableau mal colorié est comme un bon livre sans agrément. » T. II, p. 189, éd. Colomb.

(2) « Les tons que Rubens produit avec des couleurs franches et virtuelles, telles que des *verts* vifs, des *outremers*, etc., David et son école croient les retrouver avec le *noir* et le *blanc* pour faire du *bleu*, le *noir* et le *jaune* pour faire du vert, de l'*ocre rouge* et du *noir* pour faire du *violet*. Ainsi de suite. Encore emploie-t-il des couleurs terreuses, des *terres d'ombre* ou de *Cassel*, des ocres, etc... il paraît ce qu'il est effectivement : terreux, morne et sans vie. » Delacroix, *Journal*, 13 novembre 1857.

(3) « Dans cette école l'ébauche est nulle, car on ne peut donner ce nom à de simples frottis qui ne

fondre par juxtaposition (1). Les ombres s'indiquent simplement par des frottis (2). La couleur fluide, glacée, craint les empâtements, redoute d'accrocher au passage la lumière; une pellicule nacrée recouvre la toile lisse et propre comme un chaudron bien écuré.

Mais le défaut le plus marqué et aussi le plus constant chez le Davidien est le fini impitoyable qu'il veut donner à son ouvrage. Comme il a eu constamment sous les yeux des statues, il emprunte, sans défiance, les procédés de la statuaire (3).

Le sculpteur, dont l'œuvre est destinée à être retournée de tous côtés et est exposée à être même palpée par l'amateur, le sculpteur qui, en somme, crée un être matériel, est obligé de donner à sa création un fini parfait et de tout dire sans rien laisser deviner. A son exemple, le Davidien ignore l'art des sacrifices. Son pinceau caresse, avec la même conscience, les morceaux perdus et ceux qui se détacheront en pleine lumière. Il traite les derniers plans avec la même précision que les premiers. Cette perfection ennuyeuse, il l'étend aux choses qui la comportent le moins, aux draperies, aux matières inertes et amorphes, comme le sol, aux organismes délicats, comme les feuillages et les fleurs. Tous les objets sont métamorphosés en miroirs métalliques, aux lignes également accusées, aux contours sèchement terminés et sur lesquels la lumière pose pour être immédiatement réfléchie sans en pénétrer aucun.

La sensation de la chair, de cette pulpe savoureuse dans laquelle la lumière palpite, l'émotion de cette matière animée où joue et circule la vie ; la mollesse cotonneuse d'un feuillage, les pétales diaphanes d'une fleur restent ignorés par des artistes dont l'œil s'est oblitéré à contempler la surface brutale et sans épiderme du plâtre (4).

L'artiste oublie aussi que, si la sculpture doit se soumettre aux conditions que lui impose la nature, la peinture, plus riche qu'elle, crée son propre milieu. En peignant les formes, le peintre doit créer l'atmosphère dans laquelle ces formes seront baignées. Ce milieu, il le supprime.

Les personnages circulent dans le vide : l'air ne vient pas envelopper leurs corps, estomper les contours, adoucir la cassure des étoffes, atténuer les arêtes des pierres. Il ne s'interpose pas entre notre œil et les objets lointains pour donner à ceux-ci des allures indécises, un aspect décoloré. Point d'imprécision, point de crépuscules. De là, cette impression glaciale que donnent les œuvres

sont que le dessin un peu plus arrêté et recouvert ensuite complètement par la peinture. » Delacroix, *Journal*, 23 janvier 1857.

(1) Delécluze, *David*, p. 306.

(2) Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 85.

(3) Guillaume, *Essais sur l'art*, p. 310.

(4) « Dans cette peinture, l'épiderme manque partout. » Eug. Delacroix, *Journal*, 13 janvier 1857.

davidiennes. Il y fait froid, à la lettre, car un froid intense est seul capable de laisser à l'air une transparence semblable. Les personnages isolés se juxtaposent sans liaison (1) et se détachent parmi des objets auxquels rien ne les unit et qui, si soignés qu'ils soient, restent derrière eux, comme un décor.

L'œuvre est achevée ; elle n'est pas destinée uniquement à plaire. Par sa seule perfection, elle exerce une action moralisatrice. Ce caractère, sur lequel on a beaucoup insisté pendant la période révolutionnaire (2), est encore relevé par Paillot de Montabert (3), et Stamati Bulgari, en 1827, dans un ouvrage curieux, après avoir considéré *La mort de Socrate* comme « la gloire de la vertu et le triomphe de l'école française », affirmera que « l'estime et la considération dues à un artiste doivent être proportionnées au degré d'élévation de ses œuvres vers les convenances de la morale et de la perfection de l'art (4) ».

Telles sont les idées maîtresses de l'esthétique qui domine en France vers 1815. Dans leurs vérités comme dans leurs erreurs, elles revêtent un caractère logique. L'art a pris les allures d'une science et, selon l'expression de David même, n'a « d'autre guide que le flambeau de la raison (5). »

Formés à la culture classique avant d'entrer dans un atelier (6), les élèves apprennent les règles de la composition, de la peinture, du dessin. Les scrupules de leurs maîtres les rendent consciencieux. Ils apprennent leur art, comme ils feraient les mathématiques, par l'esprit seul, sans que le sentiment y ait la moindre part.

Le succès persistant de cette doctrine scientifique et morale tient à la valeur de celui qui l'a propagée et aux œuvres remarquables sur lesquelles il a su l'appuyer. La pléiade des disciples directs de David, les G., Gros, Gérard et Girodet, a assuré sa domination et l'influence, qu'il exerça sur ceux-là mêmes qui sont ses émules ou qui sont sortis d'autres ateliers que le sien, a consacré son hégémonie. Bien d'autres raisons artistiques ou étrangères à l'art, après avoir déterminé son triomphe, semblent en attester la durée.

(1) Delacroix définit ainsi la *liaison* : « Cet air, ces reflets qui forment un tout des objets les plus disparates de couleur. » *Journal*, 13 janvier 1857.

(2) Voir, dans Jules David, *Le Peintre Louis David*, IV, p. 155, l'histoire du concours institué sur la proposition de David en 1791 *sur le but moral et social de la Peinture*, et le mémoire d'Allent, couronné par l'Institut, le 15 germinal an IV, sur cette question : *Quelle a été et quelle peut être encore l'influence de la Peinture sur les mœurs et le gouvernement d'un peuple libre ?*

(3) Jugeant dans cet esprit l'*Embarquement pour Cythère*, Paillot de Montabert déclare que « rien n'est plus ridicule, plus indigne de la noble gravité de l'homme que ce ramassis de toutes sortes de poupées représentées dans ce tableau avec un très grand talent et un coloris digne de Paul Véronèse. » *Traité de la Peinture*, t. VIII, p. 305.

(4) Stamati Bulgari, *Sur le but moral des arts*, p. 2, 6, 10. — Voir Taillasson, *Observations*, p. 229.

(5) David, le 25 brumaire an II, dans Delécluze, *David*, p. 158.

(6) « C'était une condition que je mettais en acceptant un élève : je voulais qu'il sût au moins le latin », mot de David cité dans David, *op. cit.*, IX, p. 502.

N'est-ce pas pour l'École un excellent titre à la popularité que d'être née d'une rupture brusque avec le passé, d'avoir éclaté comme un scandale dans le calme académique des dynasties des Van Loo et des Coypel, d'être, en un mot, révolutionnaire? Cette origine on ne l'a pas oubliée. On se souvient encore du rococo, du dévergondage, du tintamarre étourdissant dont elle a débarrassé l'art. On lui sait gré d'avoir rejeté les brocards, les panaches, les mièvreries et les richesses trompeuses et, en chassant du temple de l'art les vendeurs de peinture sans idéal, les Boucher, les Lancret, les Fragonard, d'avoir restauré la simplicité et la sincérité.

David a ramené son siècle à la nature (1),

écrit Casimir Delavigne et il est l'interprète du sentiment général.

Le public qui applaudit les pâles alexandrins des disciples attardés de Racine aime à retrouver, dans un geste de Talma, l'attitude de quelques héros de David. L'art et la littérature sérieuse, étrangers l'un à l'autre depuis le xvii[e] siècle, semblent s'être rapprochés. On est bien aise de retrouver au salon les émotions que l'on a éprouvées à la comédie.

Cette peinture enfin, si lucide, si claire, qui ne laisse rien à deviner, qui se développe avec solennité, cette peinture qui n'admet pas le vague, qui évite d'éblouir et n'appelle pas la rêverie, convient admirablement au génie raisonneur de la France, épris à outrance de logique, peu sensible à l'émotion picturale pure, prompt à relever les mérites littéraires d'un tableau.

Les peintres ont accepté facilement le joug. La simplicité de la doctrine leur en a rendu l'assimilation aisée; le caractère en est trop systématique et trop abstrait pour leur déplaire.

Le public s'est applaudi de voir succéder à la diversité des anciens maîtres une manière unique; il a vu avec plaisir que les artistes s'étaient donné un chef, et le principe d'autorité, si puissant chez nous, a été satisfait le jour où l'art a été pourvu d'un code de lois.

C'est ainsi que David règne depuis trente années. Tous les arts ont subi son action. Partout domine un goût pseudo-antique et le mobilier dessiné par Percier et Fontaine, comme les temples, comme la statuaire, dépendent de ses formules. S'il n'a pu imposer ce costume que ses élèves avaient un instant porté par forfanterie, il a du moins transformé le cadre de la vie contemporaine.

Jamais idolâtrie ne fut si complète, jamais gloire ne fut moins discutée. La littérature, bien qu'elle soit plus sobre qu'elle ne l'est devenue, de développe-

(1) Casimir Delavigne, 2[e] *Messénienne*. — « Ah ! qu'Attala au tombeau possède bien mieux ce qui est en droit de nous plaire ! là point de prestige; tout est vrai, tout est naturel dans cette composition. » Kératry, *Du Beau*, II, p. 109.

ments sur les arts ou d'allusions à leurs chefs-d'œuvre, s'associe aux louanges universelles. Et tous, enorgueillis de cette gloire qu'ils unissent à la gloire de la France, souscriraient à cette prophétie du poète :

Le laurier de David, de lauriers entouré,
Fier de ses rejetons, enfante un bois sacré
Qui protège les arts de son ombre éternelle (1).

(1) Casimir Delavigne, 2e *Messénienne*.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES LIMITES DE L'HÉGÉMONIE DE DAVID

Pour incontestée que fût la gloire de David, quelque empire qu'il eût sur le goût public, quelque ascendant qu'il exerçât sur les peintres, ses contemporains, il ne pouvait pourtant imposer à tous ses idées, fermer les yeux de la foule sur les mérites qui n'étaient pas les siens, dominer entièrement des esprits qui s'étaient formés hors de son influence ; il ne pouvait empêcher des artistes, dont la plupart ne le valaient point, d'avoir leur jour et d'avertir ainsi les amateurs qu'il était d'autres façons de penser et de peindre que les siennes.

Ceux qui l'imitaient avec la meilleure volonté ne pouvaient d'ailleurs plier leurs tempéraments à ne le jamais trahir. Quelques-uns étaient incapables de le comprendre ; d'autres se cabraient et se révoltaient contre la discipline qu'ils s'étaient imposée.

Ainsi, au temps même de sa plus grande gloire, s'étaient élevées quelques voix discordantes et l'hégémonie de David était limitée.

De cette opposition, qu'un récent historien de l'Art Impérial s'est étudié à mettre en lumière (1), il ne faudrait point exagérer l'importance immédiate.

Les vues divergentes qu'avaient exposées quelques critiques ou quelques érudits ne constituaient point, en face des doctrines davidiennes, une doctrine opposée. Des penseurs isolés avaient attaqué, dans une occasion ou sur un point particulier, à propos d'un Salon ou d'un tableau, l'esthétique régnante ; leurs idées ne formaient pas un faisceau cohérent. Le plus souvent ils étaient imprégnés des principes dont ils ne s'écartaient un moment que pour s'y rallier bientôt et, chez ceux-là même dont le témoignage est le plus original : Paillot de Montabert, Guizot ou Taillasson, pour en nommer quelques-uns au hasard, on citerait mille passages de pure orthodoxie davidienne (2). Parfois enfin ils

(1) Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire,* 1897.

(2) La démonstration est inutile pour Taillasson ou Montabert dont nous avons déjà fait mainte citation orthodoxe. Pour Guizot, il suffit de rappeler qu'après avoir, comme nous le verrons par la suite, émis, dans son *Salon de* 1810, des idées fort nouvelles, il accuse Girodet de n'avoir pas donné aux personnages de la *Révolte du Caire* un caractère assez idéal.

exprimaient de pures velléités dont l'exécution les eût, peut-être, effrayés et, lorsque Girodet, dans son poème de la Peinture, engageait les artistes à s'inspirer du moyen âge, il se gardait bien de suivre son propre conseil.

Si les vues de David furent parfois combattues, ces révoltes n'eurent pas d'effet immédiat ; elles sont surtout intéressantes comme signes précurseurs de l'avenir et c'est à ce titre que nous nous réservons de les étudier tout à l'heure.

Il serait, de même, exagéré de représenter, placés en face de l'atelier de David, des ateliers rivaux, égaux en importance au sien. Il y eut, certes, des jalousies de personnes et d'influence ; mais la supériorité de David et l'action qu'il exerçait sur ses ennemis mêmes ne furent jamais sérieusement contestées. Ce terme d'*Ecole française* avait bien la signification que nous lui avons attribuée et l'unité de cette Ecole présidée par David a constamment été affirmée, surtout le jour où l'existence en a été menacée par une révolution artistique.

Vien, Regnault ou Vincent ne s'étaient pas conformés entièrement à l'esthétique de David parce qu'ils étaient de ces esprits médiocres qui ne pénètrent jamais complètement une idée : ils s'étaient séparés de David, non parce qu'ils pensaient autrement que lui, mais parce qu'ils étaient incapables de le comprendre. Leurs œuvres et leurs élèves en font foi. Les seuls esprits vraiment indépendants et animés par des principes personnels, Greuze, mort en 1805, ou Prudhon qui disparut seulement en 1823, étaient restés isolés et leur influence avait été nulle ou très restreinte.

Les peintres dissidents avaient donc formé deux groupes : Vien, Regnault, Vincent, d'une part, alors les plus importants, aujourd'hui les plus oubliés ; Greuze ou Prudhon, de l'autre, que l'avenir devait venger du discrédit relatif où ils ont vécu.

Vien était mort en 1809 (1), considéré jusqu'à sa fin comme le patriarche de l'art et le fondateur de l'Ecole (2). A vrai dire, il avait eu plus de bonheur que de talent. De son œuvre, peu de souvenirs subsistaient ; on avait aussi oublié ses protestations contre les exagérations du goût antique (3), et, si l'on évoquait encore son nom, c'est parce qu'il avait été le maître de David, de Vincent et de Regnault.

Vincent (4) eût, par tempérament, continué les traditions de Van Loo ou de

(1) Vien (1716-1809), élève de Giral et Natoire ; premier grand prix de Rome, 1743 ; académicien, 1754 ; directeur de l'Académie de France à Rome, 1775 ; premier peintre du Roi, 1789 ; membre de l'Institut, 1795. Il exposa de 1753 à 1793.

(2) Sur le rôle traditionnel attribué à Vien, voir, entre autres, André Chénier, *Sur la peinture d'histoire*.

(3) Sur ses protestations contre la manie de l'antique, voir Benoit, *op. cit.*, p. 106 et 327.

(4) Vincent (1746-1816), élève de Vien ; grand prix de Rome, 1768, membre de la Légion d'honneur ; membre de l'Institut dès la création ; a exposé de 1777 à 1801.

Boucher, s'il n'avait vécu en un temps où elles étaient proscrites. Son tableau de *Zénon et les filles de Cnide* (1) (1769) exaspérait les Davidiens (2) et ne satisfaisait ni pour l'inspiration, ni pour la facture, l'austérité de l'Ecole. Comme artiste, sa pratique était donc originale; le penchant qu'il avait pour la grâce, une certaine entente de la couleur, le goût des tonalités claires auraient pu imprimer à l'art une direction intéressante; mais, professeur renommé, habile à préparer aux concours académiques, il ne semble pas qu'il aît agi sur ses élèves d'une façon profonde et nous retrouverons, parmi les défenseurs de l'Ecole mourante, Thévenin, Heim ou Pallière qui sortirent de son atelier.

Comme Vincent, Regnault (3) s'était formé avant la naissance de l'École, mais, plus que Vincent, il en accepta les préceptes. Les *Trois Grâces* (4), que l'on regarde encore avec plaisir dans une photographie qui en élimine la couleur désagréable, surtout *l'Éducation d'Achille* (5), popularisée par l'admirable gravure de Bervic, le montrèrent soumis à la mode régnante. Le surnom de « Père La Rotule », qu'on lui donnait dans les ateliers, rappelle des scrupules anatomiques qui ne devaient pas non plus déplaire à David. Mais des idées moins fermes et moins arrêtées (6), des admirations moins exclusives donnèrent, sans doute, à son enseignement une moindre autorité. Il transmit cette liberté d'esprit à Guérin, le plus étroit sectateur de David mais le moins capable d'imposer ses principes, Guérin dans l'atelier duquel se prépara la Révolution.

En résumé, ce groupe d'artistes, quelque place qu'il ait usurpée, aux yeux des contemporains, n'opposait à David rien de vivant ni de durable et ne devenait dangereux que par le soin qu'ils laissaient à leurs élèves de se diriger par eux-mêmes. La postérité, qui les a oubliés, leur a fait justice. Dans la trame de l'histoire on peut négliger leur action.

Il en est tout autrement de Prudhon, le seul artiste français resté entièrement étranger à l'École, depuis la mort de Greuze survenue en 1805.

Le génie de Prudhon (7) s'est imposé à ses contemporains. Ils ont subi sa

(1) Au Louvre, sous le n° 968.

(2) André Chénier, *loc. cit.*

(3) J.-B. Regnault (1754-1829), élève de Bardin; prix de Rome, 1776; académicien, 1783; membre de l'Institut, 1795; chevalier de la Légion d'honneur. Il a exposé de 1783 à 1799.

(4) Au Louvre, sous le n° 769.

(5) Au Louvre, sous le n° 768. La réduction originale, d'après laquelle Bervic a fait sa gravure, se trouve au musée d'Avignon.

(6) « Praticien habile, sans idée, sans instruction. » Delécluze, *David*, p. 301.

(7) Pierre Prudhon (1758-1823). — Consulter : Ch. Clément, *Prudhon*, 1868; — Delacroix, *Prudhon* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er nov. 1846); — Pierre Gauthiez, *Prudhon*, 1886; — Les Goncourt, *L'Art du* XVIIIe *siècle*, tome II; — Quatremère de Quincy, Eloge, dans le *Moniteur universel* du 15 octobre 1824; — A. Sensier, *Le Roman de Prudhon* dans la *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 déc. 1869; —

séduction quelque effort qu'ils fissent pour s'y dérober et leur impression constante a été qu'il était, à la fois, admirable et dangereux. La postérité a confirmé ce double jugement.

L'admiration qu'inspire Prudhon a sans cesse été grandissant : comme tous les peintres passionnés, il verra constamment des esprits lui rester rebelles mais aussi il sera aimé passionnément. Le charme qu'il exerce n'a rien de rationnel : on ne démontre pas sa puissance, et l'on s'y prête, comme on s'y dérobe, par tempérament. Né au début du xviiie siècle, il n'eût été que le plus aimable des artistes de sa famille; il a dû au hasard de la naissance d'être entièrement isolé, de se développer par lui seul et de garder une place indépendante dans l'histoire de l'art français.

Ses contemporains ne se trompaient pas non plus quand ils redoutaient son action. Par sa nature, par ses tendances, par sa technique, Prudhon niait les principes de David.

C'était, sans doute, un spectacle décevant pour des peintres, épris de logique et de raison, de voir un artiste chez lequel le sentiment primait toute autre qualité et dont la grâce était la suprême vertu.

Prudhon paraissait ignorer ses contemporains. Leurs théories n'avaient point de prise sur lui et, sans se contraindre à les suivre ou à les éviter, il s'abandonnait à son génie au risque d'être monotone, au risque d'être inégal, touchant, tour à tour, le pire et le parfait. Comme tous les artistes dont la personnalité est très accusée, il ne voyait du monde que ce que celui-ci lui montrait de lui-même. Sa main revenait sans cesse à certaines formes, à certains types qu'il affectionnait.

Il ne dessina, pour ainsi dire, de toute sa vie, qu'une seule tête de femme; il ne rêva la jeunesse et la beauté que sous un aspect; mais il s'inquiétait peu de cette apparente pauvreté, et il répétait son rêve en de multiples images, car c'est un rêve qu'il peignit constamment. La nature, le modèle dont David était si jaloux, il les apercevait mal et les yeux de l'âme avaient créé en lui un monde charmant et léger où se mêlait avec peine la réalité.

Comme David, il était épris de l'antiquité, mais il n'y voyait pas, lui, un catalogue froid de beautés abstraites, un arsenal de perfection; il l'avait approchée de plus près, elle l'avait charmé et il n'en avait plus détaché sa vue. Ce n'est pas à dire qu'il l'eût entièrement comprise, mais il en avait découvert quelques caractères aimables et l'avait, pour ainsi dire, recréée. Ainsi qu'André Chénier, il avait oublié les admirations convenues et l'érudition de collège pour entrer en direct commerce avec la pensée antique et c'est d'un cœur

Voiart : *Notice historique sur Prudhon*, 1824, etc.
Ed. de Goncourt a écrit un *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prudhon*, Paris, 1876.

naïf qu'il contemplait les chœurs des Nymphes et les théories des Dieux.

Chez lui rien de froid, d'archéologique ni de convenu. Prudhon avait le goût des bois, il se plaisait à leur silence. La nature se découvrait à lui compagne de l'homme. Le paysage où il plaçait l'impératrice Joséphine (1) vibrait d'une vie inconnue : les arbres se réveillaient; ils cessaient d'être un simple décor, un rideau, une toile de fond; l'artiste ne se contentait pas de reproduire avec plus ou moins de minutie leurs formes rudimentaires. Ils participaient à la vie de l'œuvre et le grand Pan se dégageait en eux de sa longue léthargie. Si, comme tout son siècle, Prudhon aimait l'allégorie, c'est que celle-ci l'écartait du bruit de la vie et du spectacle des choses.

La beauté virile, l'effort ou la violence lui répugnaient. Il réservait toute sa tendresse pour la femme, pour l'adolescence et pour l'enfance. Depuis le seizième siècle on n'avait plus mis une telle douceur à représenter le premier âge et les bambins de Donatello pouvaient, seuls, soutenir la comparaison avec ces amours aux formes potelées, au sourire malicieux, au geste léger.

Il disait discrètement la beauté pudique de la jeune vierge et donnait de Vénus une image digne de la déesse. Bien qu'il se complût à peindre la nudité et qu'il n'eût point de prétention à paraître moral, rien ne pouvait choquer dans des œuvres qu'inspirait un génie chaste et serein.

L'écueil de ces tendances eût été la fadeur; mais Prudhon l'évita toujours par la distinction de sa pensée. D'ailleurs ce peintre de la grâce savait à l'occasion se montrer grave et dramatique. Seul de ses contemporains, il fut capable de s'élever à la peinture religieuse, parce qu'il fut le seul dont l'Amour anima le pinceau. Si l'on peut faire quelques réserves sur l'Hosannah qu'il chanta pour l'*Assomption* (2), nul ne restera insensible au cri de douleur que lui arracha le *Christ en Croix* (3). Son tableau le plus célèbre, la *Justice poursuivant le Crime* (4), traite précisément un des sujets qui auraient pu lui paraître le plus antipathiques, et l'admiration universelle dit assez s'il réussit à le tracer.

Les défauts que Prudhon savait éviter menaçaient un imitateur maladroit et ce qu'il y avait d'excellent dans sa manière répugnait à se communiquer. David pouvait faire du dernier des rapins de son atelier un peintre correct; il enseignait une grammaire que tous étaient capables d'apprendre. Le temple de Prudhon ne s'ouvrait qu'aux initiés. Il ne pouvait instruire que ceux que rapprochait de lui une affinité élective : pour les autres, il était inutile ou redoutable. Mais, si son esprit ne devait agir que sur quelques-uns, il offrait un autre danger plus général. Les journalistes, les peintres qui détournaient de lui la jeunesse

(1) Au Louvre, sous le n° 751.
(2) Au Louvre sous le n° 746.
(3) Au Louvre sous le n° 744.
(4) Au Louvre sous le n° 747. Dessins préparatoires au Louvre et à Chantilly.

et qui, chaque fois qu'ils prononçaient son nom, tremblaient de voir renaître le siècle des Boucher et des Pater, lorsqu'ils prévenaient les artistes d'un péril qui, souvent, ne les menaçait pas, n'apercevaient point qu'il y avait, dans Prudhon, quelque chose de plus communicable que son esprit et ne se doutaient pas de la Révolution qu'il préparait par sa technique.

Prudhon ne pensait pas comme ses contemporains : il ne traduisait pas non plus ses idées dans la même langue. Tout était chez lui original, la forme comme l'inspiration; son dessin et sa couleur, son crayon et son pinceau s'affirmaient par des effets personnels.

Un dessin de Prudhon ce n'est pas une enquête ou une étude anatomique, un exercice scientifique pour s'assurer la main et s'entretenir dans une virtuosité; ce n'est pas, non plus, un travail préparatoire, la série des tâtonnements qui précèdent l'éclosion d'une œuvre. Prudhon dessine pour dessiner, et le papier lui suffit pour exprimer entièrement sa pensée.

Quelques traits sommaires, des ombres largement esquissées traduisent son rêve. Il affectionne le papier bleu sur lequel un frottis de craie produit, comme par miracle, le relief et qui se prête à laisser deviner les formes légèrement indiquées. Ce papier bleu, les dessinateurs sévères, ceux qui voient dans le dessin la probité de l'art, ne l'aiment pas; ils lui préfèrent la brutalité de la feuille blanche qui ne dit que ce que l'on y inscrit, qui est incapable de réticence comme de sous-entendus; ils répudient une méthode qui leur paraît trop facile et trop spécieuse. Prudhon n'a pas leurs exigences ou plutôt il comprend l'étude du modelé autrement qu'eux.

Une description minutieuse et presque anatomique des formes ne donnera pas au dessin l'ampleur et la vie. Le corps humain, surtout celui de la femme ou de l'adolescent, ne se décompose pas, sous la lumière, en une série de plans accusant la présence des muscles tendus. Une minutie infinie, qui croit serrer la vérité, s'en éloigne par sa rigueur même. La plastique est plus simple et plus large : les formes se résument aisément, et, s'il est difficile de trouver, en peu de termes, leur caractéristique, l'effort de l'artiste doit se porter à vaincre cette difficulté. Une ligne qui enveloppera tout un corps, des indications de craie qui en marqueront le relief, alors même qu'elles trahiraient, dans le détail, la réalité stricte, sont vraies, d'une vérité supérieure qui est celle de la vie.

Tel est, semble-t-il, le système technique de ces admirables dessins, plus beaux encore que des tableaux, et qui font l'orgueil de toutes les galeries qui les conservent, Chantilly, le Louvre ou le musée de Dijon. Sans nous attacher à leur valeur d'art, sans en louer l'infinie originalité et la grâce toute puissante, nous voudrions insister encore sur leur technique, dont l'influence n'a peut-être pas assez été remarquée. Deux caractères y sont essentiels : d'abord, le mini-

mum d'effort pour obtenir un maximum d'effet, et, en second lieu, le sens de la lumière. Il faut insister sur ce dernier point.

Dans l'école de David, au moins à la période de sa splendeur, la lumière ne joue, pour ainsi dire, aucun rôle, puisqu'elle se répand sur toute chose avec monotonie. Le dessin, le modelé local peuvent seuls intervenir pour spécifier la forme; le soleil n'y est pour rien. Chez Prudhon, au contraire, la lumière intelligente caresse la forme et se pose avec discernement: au lieu de s'éparpiller, elle réserve sa force, s'applique par masses franches sur un front, sur une hanche, et, en illuminant ainsi tout le dessin, elle en accuse le modelé, la palpitation et la vie.

La recherche de l'effet, caractéristique du dessin, se retrouve dans la peinture. Au lieu de peindre sur une toile presque fruste, Prudhon commence par la couvrir entièrement et y tracer son sujet en un camaïeu gris ou bleuâtre (1). Il lui suffira ensuite de glacer des tons sur cette préparation pour avoir l'effet désiré et qui a pu être cherché dans le travail préliminaire. Ce procédé donne à la couleur une vibration tout à fait remarquable; il laisse à l'ensemble cet aspect argentin ou cuivreux si accusé dans certaines toiles de Prudhon. Les couleurs se pénètrent et gardent un aspect gras, onctueux, qui dissimule la dureté des lignes et revêt l'ensemble d'un flou délicat, qui dégénérerait vite en mollesse sous un pinceau moins habile : mais c'est là que réside le charme et faut-il proscrire un mérite parce qu'il côtoie un abus?

La palette de Prudhon n'a rien de supérieur ni d'exquis. Il aime les couleurs sourdes ; il abuse des tons blafards ou crayeux. Mais, de ces éléments médiocres, il forme un ensemble harmonieux et sait tirer d'une palette bolonaise un parti tout nouveau.

Tout ce que David avait tenté de proscrire a donc été sauvegardé par Prudhon. Devant la raison dominante, il a maintenu les droits du sentiment. A la pensée de David, cette pensée simple et nue dépourvue d'au-delà, cette pensée qui ne concevait que des idées nettes et qui s'exprimait avec franchise par une exécution limpide, il a opposé une âme qui ne se découvrait jamais complètement, trop raffinée, trop imprécise pour se traduire. David s'adressait à la raison; Prudhon nous atteint dans nos fibres secrètes, il nous force à vibrer avec lui, sans que l'analyse puisse dégager les causes de notre émotion, sans que la parole en puisse rendre compte. Il s'adresse à cette partie de nous-mêmes, étrangère et supérieure au Verbe, qui est plus près de nous que la raison bavarde; il ne cherche pas à satisfaire l'intelligence : il demande à être aimé.

Ainsi, la rupture que David croyait avoir provoquée avec le passé n'est pas

(1) « Je l'ai vu ébaucher la *Psyché*, c'était un camayeu bleuâtre. » L. Mérimée, Lettre à Rochard, 29 mai 1836 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1891).

entièrement accomplie. Entre le dix-huitième siècle, qu'il a épuré, et le Romantisme, qu'il prépare, Prudhon, à lui seul, peut servir de trait d'union. Par lui, l'esprit qui animait Watteau et Fragonard et, malgré ses défaillances, Boucher, n'est pas mort. Isolé, suivi par une imitatrice zélée (1) et une poignée d'élèves médiocres (2), il est plus dangereux pour la gloire de l'École que le troupeau hésitant des disciples de Vincent et de Regnault.

Si redoutable qu'elle fût pour l'avenir, l'attitude de Prudhon ne détruisait pas, pour le présent, l'accord de l'École Impériale. Quelle que fût la considération personnelle dont il jouît (3), il n'était qu'une exception. On espérait, on était persuadé, qu'il resterait sans postérité.

Que ces espérances fussent vaines, que les vœux que l'on formait pour l'École fussent stériles, c'est ce qu'annonçaient, dès lors, des signes menaçants, précurseurs d'une Révolution artistique, signes que nous allons, à présent, étudier.

(1) Mlle Mayer (1778-1821). Voir, au Louvre, *La Mère heureuse* (1810), *La Mère abandonnée* (1810), *Le Rêve du bonheur* (1819). Le musée d'Amiens expose (sous le nº 454), un beau portrait de Mlle Elise Voïart par Mlle Mayer.

(2) Comme Ch. de Boisfrémond dont le musée de Rouen expose *Jésus et la Samaritaine* et *La Mort de Cléopâtre* (1829), ou Lordon, dont on voit, au musée de Dijon, une *Sémiramis* (1822) et, à Angers, *Hylas et les Nymphes*.

(3) Il fut admis à l'Institut, le 22 septembre 1816.

CHAPITRE TROISIÈME

LES SIGNES PRÉCURSEURS DE LA RÉVOLUTION

I. — *L'actualité*

S'il est un point sur lequel l'opinion publique ait peu varié, dans cette époque de bouleversement universel des esprits et des choses qui marque la fin du dix-huitième siècle et les débuts de notre temps, c'est, assurément, sur le mérite de David.

Pendant plus de trente ans, sa gloire et son école restent indiscutées. La France de royaliste devient républicaine, elle se donne à Napoléon ou rappelle les Bourbons, mais elle demeure Davidienne. Incarcéré après le 9 thermidor, David n'a pas été diminué comme peintre, et, lorsque Louis XVIII l'aura exilé, il négociera avec lui l'achat d'un de ses tableaux.

Il reste, en apparence, inébranlable. En réalité, dès le premier jour, il a été menacé. Rien de plus naturel. En art comme en politique, comme en littérature, comme en toute chose humaine, créer un système et prétendre asservir, à jamais, les esprits à ses formules, c'est supposer que les hommes ne recevront jamais d'autres impressions que celles qu'ils ont; c'est oublier que la vie, qui bouleverse à chaque instant nos combinaisons fragiles, rendra, demain, fausses les vérités d'aujourd'hui.

Les transformations politiques, les évolutions des idées, les passions ou les croyances nouvelles ont toutes, plus ou moins profondément, ébranlé l'édifice davidien ; elles en ont fait découvrir les incommodités, les imperfections, et l'ont, pour ainsi dire, battu du dehors. Or, tandis que ces forces, étrangères à l'esthétique picturale, agissaient, la pratique et les idées picturales même tendaient à se transformer. C'est de la combinaison, de la coalition de ces deux groupes d'agents destructeurs que devait sortir la Révolution. Des causes extérieures et des raisons intérieures ont ainsi travaillé à la produire et nous allons successivement les examiner.

Parmi les faits extérieurs qui, sans créer une nouvelle esthétique, ont rendu celle-ci désirable ou possible, il en est trois dont l'importance doit être, tout d'a-

bord, marquée : l'intérêt obsédant de la vie contemporaine — le développement de l'esprit historique — la restauration du Christianisme ont été, nous allons essayer de le montrer, à des degrés divers, hostiles au Davidisme.

Une des prétentions essentielles de David fut de s'abstraire de la préoccupation de son temps, de remonter aux époques sereines de l'antiquité, d'oublier ou de dédaigner le présent, comme incompatible avec les exigences de l'art.

La fin de l'ancien régime se prêtait, certes, à merveille, à cet effort de renoncement. Il était alors facile à ceux qui pensaient ou imaginaient avec grandeur, de s'isoler de la médiocrité des contingences. Mais, lorsque les temps qu'annonçaient les *Horaces* furent venus, lorsqu'une réalité conforme à leurs aspirations s'offrit aux peintres, il leur devint plus malaisé d'en rejeter la vision.

Ces tendances devinrent bientôt un devoir et la Révolution demanda aux peintres la même adhésion et le même concours qu'elle réclamait des autres citoyens. Dans la France en danger, les artistes devaient contribuer à la défense et à la grandeur de la Patrie.

C'est à contre-cœur que les Davidiens abordèrent la célébration des gloires nationales. Quelques-uns essayèrent de rester fidèles à leurs principes, quand même. Ils représentèrent les faits par des allégories (1). Ou bien, s'ils acceptaient la réalité, ils essayaient, du moins, de la magnifier par un mélange allégorique. David, dans l'esquisse des *Aigles*, introduisit une Victoire répandant, du haut des airs, des lauriers sur les drapeaux français (2). Ou bien encore, ils ôtaient à l'œuvre tout caractère épisodique et anecdotique, par la suppression de tout accessoire, par une sorte d'abstraction partielle. C'est ce système dont usa David dans le *Marat* (3), *la mort de Bara* (4) ou le *Bonaparte au Saint-Bernard* (5). Dans ces trois œuvres est visible le souci de ne garder du souvenir que l'essentiel et d'éliminer du cadre tout cet ensemble de particularités par lesquelles les instants et les lieux se diversifient.

Mais, tous ces efforts, le plus souvent, restaient vains. Malgré ces tentatives de résistance, la réalité empoigna bientôt les peintres ; elle les saisit tout entiers. David lui-même, tout le premier, y oublia ses préceptes impassibles. Les instincts de réaliste qu'il comprimait en lui se réveillèrent. Il eut des raffinements de curiosité. Chargé de peindre l'assassinat de Lepelletier de Saint-Fargeau, il fai-

(1) Ainsi, sur les monnaies de Dupré, Hercule et deux belles filles personnifient la devise révolutionnaire. Voir, dans Armand Dayot, *Napoléon par l'image*, de curieuses compositions allégoriques d'Appiani ; au musée de Rouen, Aug. Belle, *Allégorie de la Paix* (1816) ; à Versailles, Callet, allégories de la *Reddition d'Ulm* et de *Marengo*.

(2) David, *op cit.*, p. 476.

(3) Au musée de Toulouse ; copie au musée de Bruxelles.

(4) Au musée d'Avignon ; copie au musée de Lille.

(5) Au musée de Vienne, sous le n° 9 ; copie à Versailles.

sait chercher par Népomucène Lemercier un poulet et un couteau et, ayant recouvert le cadavre d'un drap, il aspergeait ce drap du sang du poulet (1).

Aux concours officiels, les concurrents se présentèrent en foule. Bientôt, avec Bonaparte, l'histoire élargit son cadre et de nouveaux sujets s'offrirent aux peintres. Napoléon ne laissait pas aux artistes plus de liberté que ne l'avait fait la Révolution. Impérieux en art, comme en tout, il proposa des sujets de tableaux, il corrigea les esquisses (2), et le goût de précision, le sens de la réalité directe, qu'il portait à un si haut degré, il essaya de les imposer à la peinture.

La Révolution avait rappelé les peintres au souci de la réalité ; avec le Consulat et l'Empire, cette réalité se fait étincelante ; elle varie ses spectacles à l'infini.

Chambellans et maréchaux se couvrent de costumes ou d'uniformes superbes. Les étoffes chaudes ou brillantes, la soie et le velours, les couleurs éclatantes, les broderies d'or, les galons dessinant sur les poitrines et les manches mille arabesques, les plumets et les aigrettes, les fourrures font, de l'armée ou de l'état-major, des assemblées plus riches que n'en vit jamais l'ancien régime. Le maître lui-même, quand il a revêtu ses ornements impériaux, est paré comme un prince byzantin et le même goût riche et lourd règne dans toutes ces tenues d'apparat qu'a dessinées Isabey.

Habitués à l'austérité de la draperie antique, dont le modelé seul est intéressant mais dont la couleur mate s'efface volontiers, les yeux des peintres s'étonnent devant ces étoffes cassantes qui s'appliquent sur le corps et se chiffonnent sans logique et dont les reflets vibrent en fanfares étincelantes. Tout à l'heure, l'intérêt plastique disparaissait derrière le drame ; maintenant, il s'éclipse devant le pittoresque.

Il faut peindre les Pyramides et Wagram, l'Egypte, l'Italie ou l'Autriche, rappeler les sables du désert ou les neiges de la Baltique, et, sous ces cieux divers, modifier la tonalité des lumières. Ce ne sont pas des Grecs, aux corps harmonieux, ce sont des Arabes, des Bédouins, des Hongrois ou des Tartares qui succombent devant les armes françaises. Condamné au rôle d'historiographe, le peintre se voit obligé de fixer ces traits grossiers, ces corps aux proportions étranges ; il acquiert une notion nouvelle, celle de l'ethnographie. Le spectateur saura, au premier coup d'œil, la nationalité de ce soldat qui se précipite aux genoux de l'empereur ou de ce blessé qui repousse les soins du chirurgien français (3). Il faut que la couleur et les traits distinguent l'Ethiopien, le Turc et l'Arabe.

Le cheval, qui, dans les sujets antiques, tenait peu de place ou qui, copié sur le cheval de Marc-Aurèle et les chevaux de Venise, avait, lui aussi, subi un

(1) Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, I, p. 83.
(2) L'esquisse des *Aigles* dont il supprime la victoire. — Voir anecdote dans Delestre, *Gros*, p. 312.
(3) Détails de la *Bataille d'Eylau*.

travail d'abstraction et d'idéalisation, envahit la scène et, parmi tous ces héros vivant et vivant d'une vie si particulière, il convient qu'il soit, à son tour, traité d'après nature. Les généraux veulent qu'on fasse, avec le leur, le portrait de la bête qui les a portés au feu. Les montures des Mamelucks ou des escadrons Russes demandent à être individualisées.

Ainsi, sur la toile, paysages locaux, costumes multicolores, types nouveaux et variés, chevaux de races diverses, remplacent les héros nus qui se mouvaient dans leur décor classique.

Il n'est pas jusqu'à la composition dont les lois ne se trouvent contrariées. L'artiste n'est plus le maître de grouper ses personnages à sa guise. S'il peint une cérémonie officielle, avec les costumes, le cadre de la cérémonie, la place de ceux qui y figuraient lui sont imposés. L'étiquette, le protocole règlent leur attitude et leur geste, mesurent entre eux les distances, déterminent le point de vue de la scène. Qu'il s'agisse d'une bataille, l'ordre du jour qui la relate est un procès-verbal précis aux indications duquel l'artiste se conforme, obligé de concilier l'art avec la stratégie et aussi avec la vanité du maître qui réclame toujours le premier rang. Toutes ces difficultés imprévues forcent le peintre à l'ingéniosité, et chaque tableau devient un problème dont on ne peut, à l'avance, prévoir la solution.

Tous les artistes ont, tour à tour, abordé ces matières qu'ils n'étaient pas préparés à traiter. Les plus étrangers, les plus refractaires, ont subi cette loi. Prudhon quitte Psyché pour peindre l'*Entrevue des deux Empereurs* (1), et Guérin ferme ses chers classiques pour rappeler la Clémence de Bonaparte envers les révoltés du Caire.

Dans cette épreuve nouvelle, ils restent plus ou moins gênés. Quelques-uns ne parviennent pas à oublier leur éducation. Sous des costumes exacts et péniblement copiés, ce sont toujours des Grecs qu'ils nous offrent. Ils ne savent pas poser leurs personnages, surtout ils ignorent l'art de les animer; les gestes restent lourds et gauches, tendus surtout : ce sont des statues habillées (2). Les plus habiles n'échappent pas à ce défaut : on pourrait les relever dans la *Révolte du Caire* de Girodet (3), et, dans les *Aigles* même de David, le groupe des officiers, qui s'élance vers le trône, trahit, par sa raideur, sa dislocation violente, l'inexpérience ou l'éducation trop profondément différente du peintre des Horaces.

David est pourtant de tous les artistes, si l'on en excepte Gros, celui qui a tiré le meilleur parti de semblables sujets et c'est par eux qu'il doit, presque uniquement, d'avoir conservé, jusqu'à nous, une partie de sa gloire. Aujourd'hui qu'il est oublié, en tant que chef d'école, c'est l'auteur du *Sacre* et des *Aigles*

(1) Au Louvre, sous le n° 748.

(2) Ainsi, de Boisfrémond, *Clémence de Napoléon*, au musée d'Amiens (sous le n° 43), etc.

(3) A Versailles.

qui survit — ajoutons, tout de suite, pour y revenir en temps opportun, l'auteur d'admirables portraits.

Entre ces deux toiles maîtresses, il y a d'ailleurs une différence capitale, et ceux qui les ont vues, l'une en face de l'autre, comme elles se trouvaient jadis à Versailles, savent combien était éclatante la supériorité du *Sacre* que l'on a, à si juste titre, transporté à sa vraie place, au Louvre.

Le *Sacre* est un tableau qui date dans l'histoire de la peinture française. Il est prodigieux qu'un artiste, placé dans les conditions où se trouvait David, ait pu le concevoir et surtout l'exécuter. Sans doute, on peut y relever de graves défauts. L'air y circule encore avec peine ; l'intérêt ne se soutient pas jusqu'au bout de cette vaste composition et toute la partie à la gauche du spectateur est sacrifiée. Pourtant, si l'on réfléchit aux difficultés qu'offrait le sujet, il semble que David est excusable de ne les avoir pas toutes surmontées. Par contre, que de beauté dans ce groupe des dignitaires de droite et, surtout, que de perfection dans le motif central qui rassemble le Pape, l'Impératrice et l'Empereur. Je ne parle pas des qualités morales, du choix, si heureux, de l'instant, de la vérité expressive de toutes les attitudes, de toutes les physionomies, de ces vertus psychologiques dont les artistes français ont été souvent doués. J'insiste, bien plutôt, sur ce qui alors n'était pas commun et dut être instructif : l'aisance et la vérité des allures, cette heureuse distribution de la lumière qui vient frapper l'Empereur et, surtout, le Pape et qu'un dais tamise sur le cortège rejeté dans l'ombre. La couleur, bien que volontairement sobre, n'a pas été l'objet de moins de soins. Les masses claires et les parties sombres sont opposées avec science et il n'est pas jusqu'à des détails heureux, les cierges, par exemple, qui marquent leurs lignes blanches sur les draperies vertes, qui n'attestent le souci et le bonheur du peintre.

David, cependant, avait travaillé à contre-cœur à ce chef-d'œuvre. Et tous, autour de lui, gémissaient sur la nécessité qui les attachait aux « habits dorés et aux bottes » (1). Batailles et entrevues royales, ils n'y voyaient que des documents historiques qui les avaient détournés de l'art véritable, ouvrages de circonstance dont ils avaient hâte qu'on les délivrât.

Gros, seul, se livra avec ardeur à des sujets pour lesquels il était né ; il y dépassa de bien loin tous ses rivaux, y déploya un génie que l'École aurait étouffé. Transfuge inconscient d'une esthétique qu'il révérait, il en prépara la chute par des exemples dont il se repentit trop tard, heureusement, pour sa gloire.

Gros (2) est, avec Prudhon, un des précurseurs français de la Révolution artistique et nous allons dire comment il y a contribué.

(1) Voir plus loin, livre V, la correspondance si curieuse de David et de Gros.

(2) A.-J. Gros (1771-1835), élève de David, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur et

En 1802, Gros exposait, à la fois, le portrait de *Bonaparte à Arcole* (1) et *Sapho au rocher de Leucade*. Cette double exposition peut être regardée comme le symbole de son œuvre double, dont une partie releva de l'art classique, tandis que l'autre dérivait des préoccupations de la réalité présente.

De ces deux parties, la première, celle où Gros essaya de suivre les leçons de David, est caduque et l'on peut ajouter, mauvaise. Gros y consacra deux périodes qui encadrent sa carrière. Au début, avant l'Empire, avant l'heure des grands succès, il esquissa ou peignit *Les Bergers d'Arcadie*, *Timoléon* ou *Sapho;* puis, après ses triomphes, lorsque la Restauration, qui exilait David, le fit le chef de l'École, pour justifier ce titre, il peignit *Œdipe*, *Bacchus*, *Saül*, l'*Amour piqué*, *Acis et Galatée* enfin *Hercule et Diomède*. Il ne coûte pas de reconnaître qu'en cet ordre d'inspiration, il ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre et qu'il y a été, souvent, détestable.

Il manquait à Gros les qualités essentielles que requérait l'École. L'abstraction lui échappait : il ne voyait pas au delà des formes concrètes ; les allégories qu'il a conçues sont presque ridicules, obscures et lourdes. Il n'avait pas, non plus, le sens du nu. La pureté des lignes, la légèreté du modelé lui étaient étrangères. Il imaginait des formes massives, strapassées (2). Ces formes au dessin ramassé, il les matérialisait encore en les colorant, posant d'abord les tons extrêmes pour les relier ensuite par des transitions insensibles, ce qui donnait à l'œuvre un aspect boursouflé. Les plafonds du Musée Charles X, au Louvre, sont autant d'exemples de ces erreurs d'autant plus regrettables qu'elles ont absorbé, trop longtemps, l'activité de Gros et ont préparé sa triste fin. Tout cela est mort, mais l'autre partie de l'œuvre survit. Devant la postérité, Gros se présente comme le peintre le mieux doué et le plus brillant du début du siècle.

Des circonstances heureuses avaient favorisé, chez Gros, l'éclosion d'un génie indépendant. Son séjour en Italie avait été, pour lui, la meilleure des écoles. De longues années de vie aventureuse avaient effacé, au moins en partie, les traces de l'enseignement de David. Libre de toute contrainte, il s'était passionné pour les guerres de son temps.

De retour en France, la *Peste de Jaffa* l'avait mis au premier rang, d'une façon définitive. Acclamé par ses confrères et par le public qui s'écrasait devant la *Bataille d'Aboukir* (1804) (3); la *Bataille d'Eylau*, la *Bataille des Pyra-*

chevalier de Saint-Michel. Il a exposé de 1801 à 1835. Consulter surtout: Delestre, *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 1845, deuxième édition, 1885.

(1) Au Louvre, sous le n° 391.

(2) *Timoléon;* les plafonds du Louvre; *Hercule et Diomède*, à Toulouse. — Ce même défaut, dans des tableaux contemporains, par exemple : *Le Départ de Louis XVIII* ou l'esquisse de l'*Incendie de Moscou*.

(3) Delestre, *Gros*, p. 106.

mides, etc... consacrèrent sa renommée. Jusqu'à la Restauration il domina ses rivaux et faillit éclipser David lui-même.

Malgré cette fortune éclatante et malgré la nature des qualités qu'il déployait, Gros ne fut pas mis au ban de l'École. David, auquel il témoignait, en toute occasion, le plus profond respect et le plus sincère attachement, ne s'irrita pas de sa trahison. On excusa Gros, on le félicita même d'évoquer le souvenir de Rubens et, disait-on avec beaucoup moins de justesse, de Titien (1) et l'on affecta de rattacher sa gloire à celle de l'esthétique davidienne. Les vers que Girodet adressa à son camarade sur les *Pestiférés* se terminaient par ce couplet, d'une inconscience singulière :

> Et toi, sage Vien, toi David, maître illustre,
> Jouissez de vos soins ; dans son sixième lustre
> Votre élève, déjà de toutes parts cité,
> Auprès de vous vivra dans la postérité (2).

En réalité, il y avait dans l'œuvre de Gros le germe de plusieurs révolutions et les aspirations, qui devaient caractériser les Réalistes et les Romantiques, s'y trouvaient plus qu'indiquées.

Gros aimait le détail réel d'une passion qui ne reculait ni devant le répugnant, ni devant l'horrible. Du siège de Gênes, il avait conservé des souvenirs qu'il ne craignait pas de raviver. Sur les champs de bataille, il aimait à amonceler les cadavres décomposés par la mort ; on sait avec quelle vérité poignante il peignit les ravages de la peste ; encore atténua-t-il l'horreur de sa première esquisse où il avait placé un soldat vomissant (3). Sa puissance à faire surgir une scène, à la placer sous nos yeux, est telle, que ses toiles ont un peu de ce genre de vie que possèdent les panoramas. L'imagination concrète de Gros précise toute chose et ne laisse aucun voile qui révèle la fiction.

Mais ce côté n'est pas l'aspect capital de son génie ; il faut chercher, bien plutôt, son caractère dominant dans les tendances par lesquelles il annonce plus particulièrement le Romantisme (4).

Un des défauts de David, qu'il partage avec la plupart des peintres *savants* ou

(1) Girodet, à propos des *Pestiférés* et à propos d'*Aboukir ;* Denon, à propos des *Pestiférés* (Delestre, *Gros*, p. 115, 92 et 95).

(2) Ce poème est une transposition assez amusante des *Pestiférés* en langue classique : le pus y devient « un sang impur » et le médecin ne manque pas d'être nommé « le fils d'Esculape ».

(3) Delestre, *Gros*, p. 86.

(4) La tendance réaliste et celle qu'on peut qualifier de romantique sont exprimées dans les deux esquisses des *Pestiférés*. Dans la première le réalisme triomphe. La salle d'hôpital est nue, Bonaparte soutient dans ses bras un malade. L'étude de la peste s'étale. L'autre est riche, brillante, pittoresque ; c'est la seconde tendance qui l'a emporté.

dessinateurs est d'attribuer au détail plus d'importance qu'il ne mérite et de se préoccuper, au contraire, médiocrement du raccord des différents morceaux tour à tour caressés. Par un principe différent et qui est celui des peintres coloristes, Gros place, avant toute chose, le soin de l'effet général : « Il faut, dit-il, procéder par ensemble, ensemble de mouvement, de longueurs, de lumière et d'ombre, ensemble d'effet (1). » Le travail ne se dérobe jamais à cette loi : Gros ne peindra pas, comme David, une tête entièrement finie sur une toile encore presque vierge (2). « Conduisez simultanément chaque partie, de telle sorte que si votre besogne venait à être interrompue, il y ait homogénéité dans chaque fraction, quel que soit le degré d'avancement (3). »

Un esprit commun relie donc toutes les parties d'une toile et il n'est pas besoin, pour les grouper, d'user d'artifices géométriques et d'assurer l'ensemble par une disposition méthodique de lignes. Malgré quelques défaillances (4), Gros essayera de laisser à ses personnages la liberté de la vie. Il se gardera d'une ordonnance trop régulière, portera le motif principal à droite ou à gauche de la composition (5). Ou bien encore, comme dans l'esquisse de la *Bataille de Nazareth* (6), il décomposera la scène en une série de petits groupes en apparence indépendants.

Si Gros en use ainsi, c'est qu'une action ou une passion relient les personnages et leur constituent une unité morale. Que cette action soit violente (7) ou calme (8), que cette émotion soit l'indignation, le désespoir (9) ou la tristesse (10), Gros sait en dégager un intérêt dramatique auquel s'associent les héros les plus épisodiques, dont aucun n'a l'air d'un figurant.

Mais, l'élément d'unité essentiel frappe l'œil avant l'esprit et c'est l'impression colorée qui, d'abord, embrasse tout le tableau.

Gros aime la lumière et la couleur. « On ne fait pas de peinture à la spartiate (11) », disait-il à un élève dont la palette était trop sobre. Comme Rubens, il affectionne les couleurs mères ou peu rompues. Il craint de les salir, de les fatiguer en les combinant. Il recommande même de ne les point superposer sur la toile et veut que l'on regarde dix fois le modèle et qu'on ne touche qu'une fois l'œuvre

(1) Delestre, *Gros*, p. 356.

(2) Dans le *Serment du Jeu de Paume*.

(3) Delestre, *ibid.*

(4) La composition de la *Bataille des Pyramides* est symétrique et compassée, surtout avec ses additions.

(5) A droite dans *les Pestiférés*, à gauche dans *Eylau*.

(6) Voir l'admirable copie de Géricault au musée d'Avignon ; — le tableau de Gros au musée de Nantes, sous le n° 764.

(7) *La Prise de Caprée*.

(8) *Les Pestiférés*.

(9) *Incendie de Moscou*.

(10) *Eylau*.

(11) Delestre, *Gros*, p. 357.

avec la brosse (1). Avec Rubens aussi et à l'inverse des Vénitiens, avec lesquels il n'a pas le moindre rapport (2), il préfère l'éclat à la qualité, la vigueur à la nuance exquise et le vermillon si vulgaire aux gammes carminées.

De ces éléments médiocres, il joue, du reste, admirablement, soit qu'il peigne un portrait superbe (3), soit qu'il couvre ses compositions immenses, d'un faire un peu lisse peut-être, mais qui eût été alors taxé plutôt de trop de liberté (4).

La richesse des accessoires, la profusion des étoffes, des ors, de tout ce qui peut attirer le regard, sont moins admirables que l'art avec lequel tous ces éléments tapageurs sont subordonnés à une résultante commune.

Cet accord a été si souvent relevé qu'il serait inutile de le rappeler, à notre tour, s'il n'avait pas un intérêt capital. Le jour lugubre d'Eylau, le soleil qui, à Jaffa, se marie à la mort, cette cohésion du paysage, des figures, des choses inertes ont fait comprendre, à ceux qui les ont admirés, ce que c'est qu'un tableau, c'est-à-dire un petit monde où tout sympathise, un organisme dont tous les membres conspirent à une seule fin.

Voilà, surtout, ce que les jeunes gens ont pu apprendre de Gros : aimer la couleur et faire des *tableaux*. Il leur a encore indiqué bien d'autres choses.

Il leur a inspiré l'Orientalisme, non seulement par le parti qu'il a tiré, dans ses grandes machines, du paysage et des costumes de l'Orient, mais par l'idée qu'il eut à plusieurs reprises de peindre ces costumes pour eux-mêmes, sans les subordonner à l'illustration d'une action historique. En 1806, il a peint un *Seigneur turc et ses deux esclaves* (5), et ses albums renferment des dessins d'une fougue et d'une vérité extraordinaires où le pittoresque seul a été cherché (6). Les deux seules lithographies qu'il ait exécutées, représentent un *Arabe du désert* (7) et un chef oriental.

Avant Géricault, il eut, pour les chevaux, une véritable passion (8), et, bien qu'il ait quelquefois respecté les formules que Carle Vernet popularisait, en leur dessinant des formes grêles et un cou flexueux (9), il leur a donné, le plus souvent, une ampleur épique, une grande vérité d'allures, une hardiesse et une

(1) Delestre, p. 358.

(2) Sauf peut-être dans le *Bonaparte à Arcole*.

(3) Comme celui du général Fournier Sarlovèze, au Louvre, sous le n° 392[A]; comparez-le au très médiocre portrait de Duroc au musée de Nancy (n° 403).

(4) « Ne tombez pas le nez sur votre toile à force de finir », écrit-il à Hesse, le 14 novembre 1820.

(5) Fig. 28 du livre de Delestre (p. 120).

(6) Une page de croquis (fig. 42 du livre de Delestre); un *Cavalier nègre* (fig. 48); un *Chef oriental* (fig. 53); et surtout un *Combat arabe* (fig. 52); ce dernier, d'une magnifique furie.

(7) Chez Lasteyrie, 1817.

(8) Dès son enfance : fig. 6, 7, 8, 9, du livre de Delestre.

(9) Fig. 42 et 48 du livre de Delestre.

variété par lesquelles il se rapproche de Rubens qu'en ce point, aux yeux de Delacroix, il a égalé (1).

Il a eu des velléités d'animalier, comme il en avait d'orientaliste et sa curiosité ne s'est pas restreinte au cheval. Il a dessiné un *Combat de chevaux et d'ours*, fait des groupes, d'une beauté sculpturale que l'on attribuerait, sans hésiter, à Géricault (2). Comme Delacroix enfin, il s'est essayé à dessiner les félins et il a deviné les ressources que leur pelage présente aux coloristes (3).

En toute chose, à la vérité générale que poursuivait l'Ecole, il a opposé les vérités particulières qui sont seules vivantes et pittoresques. Au lieu de peindre la nature, il a fait des paysages; il a dessiné des hommes et non l'homme; il n'a pas vu le cheval, mais des races de chevaux. Quelle puissance d'imagination il lui a fallu pour deviner l'Egypte ou la Russie, pour les faire surgir avec une évidence poétique telle que nous serions prêts à garantir l'exactitude de ses fictions, c'est ce qui se conçoit sans peine, mais qui frappe bien davantage, quand on le compare à quelques-uns de ses contemporains (4). On connaît le témoignage qu'un ambassadeur turc rendit, devant la *Bataille d'Aboukir*, de sa précision ethnographique. « Ils seraient nus, disait-il, des Ethiopiens, des Turcs et des Arabes, que je les reconnaîtrais encore (5). »

Si l'on ajoute que Gros a su, un des premiers, s'inspirer avec bonheur du moyen âge (6), qu'un des premiers aussi, il a cherché dans la littérature moderne des sujets de tableaux, que, dès 1790, il avait peint *Young auprès du cadavre de sa fille*, qu'en 1804 il esquissa un *Othello* et un *Ugolin* (7), sans parler d'une *Malvina* (8), crayonnée vers 1801, on concevra la place importante qu'il occupe dans la peinture de ce siècle.

Embarrassé par des pratiques, qu'il tenait de David et de l'esprit de son temps, et sur lesquelles nous n'avons pas cru devoir appeler l'attention, il a été un précurseur et a donné des indications que d'autres ont développées.

Lui-même, il a dû à un concours heureux de circonstances de pouvoir affirmer son originalité et c'est pour cela qu'il nous a semblé juste de placer, au premier rang des causes extérieures qui travaillèrent à la chute de l'Ecole, les événements politiques parmi lesquels elle a vécu.

(1) Delacroix, *Journal*, 13 janvier 1857 (t. III, p. 209).

(2) *Bucéphale dompté par Alexandre* (Delestre, fig. 17), et surtout un *Taureau dompté* dont la ressemblance avec les dessins de Géricault est frappante (Delestre, fig. 51); — voir encore le *Taureau attaqué par des serpents* (fig. 45).

(3) Fig. 44 et surtout fig. 50 (*Tigre au repos*) du livre de Delestre.

(4) Par exemple une vue d'Egypte du comte de Forbin, au Palais de Fontainebleau; — *Herminie secourant Tancrède*, par Bodem (salon de 1822) au musée de Beaune offre un amusant paysage oriental de convention.

(5) Delestre, *Gros*, p. 112. — Examiner, dans ce livre, à ce point de vue, la fig. 38: *l'Incendie de Moscou.*

(6) Nous y reviendrons, chapitre suivant.

(7) Fig. 26 et 27 du livre de Delestre.

(8) Fig. 18, ibid.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES SIGNES PRÉCURSEURS DE LA RÉVOLUTION

II. — *L'Histoire et la Religion*

Ces mêmes années, où le Présent agit d'une façon si profonde sur l'Esthétique Davidienne, avaient vu éclore et grandir une curiosité qui ne devait pas avoir de moindres conséquences artistiques. Le goût et le sens de l'Histoire commencèrent à se répandre en France.

Lorsqu'il proscrivait ou classait en un rang inférieur les sujets empruntés à l'histoire nationale, David n'avait pas contrarié les goûts de son temps. Le dix-huitième siècle semblait se désintéresser de la connaissance du passé (1). La littérature historique ne fut jamais plus pauvre que vers cette époque et toute la seconde partie du siècle vécut sur l'insipide Histoire de France de l'abbé Velly (2).

Cette histoire n'était pas seulement mal informée, ce qui, au point de vue spécial de l'art, eût été un médiocre inconvénient; elle manquait surtout de toute couleur, revêtait les événements d'une livrée uniforme et restait incapable d'échauffer une imagination artistique.

Le seul aliment susceptible alors de préserver nos origines de l'oubli, ce fut cette collection des *Contes Bleus* (3), qui travestissait le passé, autant qu'elle le ressuscitait, et fut la source principale des erreurs dont s'encombra, au début du dix-neuvième siècle, la connaissance du moyen âge.

Aussi, même avant le triomphe de David, les peintres qui s'inspiraient du moyen âge étaient peu nombreux et très faibles. Les tristes productions des Beaufort (4), des Brenet (5) ou de *l'ignare* Suvée (6) peuvent en donner quelque

(1) Lire la très intéressante Introduction que M. Camille Jullian a placée en tête des *Extraits des Historiens français du XIXe siècle*, publiés en 1897.

(2) Voir Aug. Thierry, *Lettres sur l'Histoire de France*, Lettre III. — En 1817, un peintre, Véron Bellecourt, exposant une mort de saint Louis, cite encore *Veli*. En 1819, Blondel cite Mézerai.

(3) En 1779, le comte de Tressan inaugure la *Bibliothèque des Romans*, par *Amadis des Gaules*.

(4) *Mort de Bayard*, 1781, musée de Marseille, sous le n° 6.

(5) *Mort de Duguesclin*, musée de Versailles, sous le n° 26.

(6) *Mort de Coligny*, musée de Dijon, sous le n° 465.

idée: grises, ternes, faibles de dessin, de couleur, et, par dessus tout, de vie, elles témoignent du discrédit qui recouvrait ces tentatives.

La Révolution n'avait pas changé ces errements. Les efforts de Sieyès (1) pour chercher des causes historiques à la révolte du Tiers-Etat et le succès persistant du livre de Mably (2), ne profitèrent point immédiatement à l'histoire et ce fut, on le sait, un génie tout abstrait ou nourri d'antiquité classique qui présida aux destinées révolutionnaires.

Pourtant, dès le 10 août 1793, Alexandre Lenoir avait ouvert au public le *Musée des Monuments français* (3), dont il fut le créateur et l'âme, et provoqué des surprises et des admirations dont quelques-unes furent fécondes. L'impression que firent toutes ces richesses aujourd'hui dispersées, Michelet l'a rendue dans une page impérissable (4) ; elle ne fut pas étrangère à ce grand élan de sympathie qui, dès son début, souleva notre siècle.

En 1802, Chateaubriand publia le *Génie du Christianisme*, où il associait au réveil de l'esprit chrétien celui de la tradition nationale, unissait ensemble «la religion et l'histoire de la patrie» (5) et évoquait, dans les églises gothiques, les souvenirs de l'ancienne France.

Il donna ainsi le signal. Raynouard entra dans la voie qu'il indiquait, par ses *Templiers* joués en 1805, la même année où se fondait l'*Académie Celtique*, la première des sociétés savantes consacrées au moyen âge.

Une première génération d'historiens, Lacretelle (6), Sismondi (7), Lemontey (8) et Michaud (9), s'essayèrent à donner, du passé, des images vivantes et exactes et préludèrent au grand âge historique dont ils furent l'aurore.

Michaud, surtout, eut l'instinct du pittoresque; il ranima l'étincelle qui dormait dans les vieilles chroniques, et, si sa science fut imparfaite, la passion qui l'attachait à son sujet le rendit parfois éloquent et sut se faire communicative.

Mais avant tous, Chateaubriand lui-même, par ses *Martyrs* publiés en 1809, excita des émotions profondes (10) et, parmi mille incohérences historiques préméditées ou involontaires, il montra que l'histoire pouvait occuper tout entiers

(1) Dans son célèbre pamphlet.

(2) *Observations sur l'Histoire de France.*

(3) Alexandre Lenoir, *Musée des monuments français*, Paris, 1800-1821 ; — Archives du musée des monuments français, papiers de *M. A. Lenoir*, Paris, 1883-1886 ; — Courajod, *Alexandre Lenoir*, 1878-1887 ; — Benoît, l'*Art français*, p. 119.

(4) *Histoire de la Révolution*, XII, VII.

(5) *Génie du Christianisme*, III, I, VIII, Des églises gothiques.

(6) *Histoire de France pendant le* XVIIIe *siècle*, 1808.

(7) *Histoire des Républiques italiennes*, 1807-1818.

(8) *Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV*, paru seulement en 1818.

(9) *Histoire des croisades*, 1808 et sq.

(10) Augustin Thierry, préface des *Récits des temps mérovingiens.*

les plus grands esprits et qu'elle offrait des spectacles plus dramatiques que toutes les fictions.

Cette évolution littéraire avait eu son contre-coup dans la peinture et, tandis que des écrivains d'avant-garde préparaient la route à des génies qui les ont fait oublier, un groupe d'artistes donnait de modestes débuts à la peinture historique.

Un élève de David, Richard, originaire de Lyon, s'établit dans cette ville où, depuis le dix-huitième siècle, fleurissait une école de peinture assez obscure (1). Epris des sujets du moyen âge, il s'y consacra presque entièrement, et fut bientôt imité par son compatriote Revoil qui le seconda (2).

Leur influence sur leurs voisins, leur enseignement, dotèrent l'Ecole de Lyon d'une manière et d'aspirations originales et la firent bientôt connaître même à Paris.

Les deux créateurs de l'Ecole lyonnaise étaient fort médiocres. Travaillant pour des particuliers en dehors de toute commande officielle, persuadés eux-mêmes de l'infériorité des sujets qu'ils traitaient, ils se réduisirent, dès le début, aux toiles de petite dimension, plus modestes et d'une vente plus facile. Ce champ restreint où ils se limitaient, ils le couvrirent avec un fini mesquin, un faire sec et une propreté méticuleuse qui devinrent la marque des ouvrages lyonnais. Leurs scrupules étaient d'autant plus exagérés qu'ils n'étaient point exquis dessinateurs et que le travail de miniature ne les préservait pas des grosses erreurs.

Richard était le mieux doué des deux. Il avait quelque goût pour la couleur (3) ; il rendit parfois la lumière avec une certaine finesse (4). Malgré ses efforts, il ne savait pourtant pas articuler les petits bonshommes en bois ou en zinc dont il ornait ses ouvrages.

On reste plus étonné encore de la vogue de Revoil. Celui-là était bien lyonnais par sa tendance à pâlir les fonds, à tout voir en gris. Son *Tournoi au quatorzième siècle* (5) est une chose inimaginable. Tout en est désagréable, couleur, dessin, composition. Il n'est pas besoin de dire qu'aucune sensation de jour, d'air, n'en corrige la dureté. Par dessus tout, les costumes, l'attirail archéologique en sont de la dernière faiblesse (6). Et pourtant Revoil était un savant et il a rendu aux études historiques, sinon à l'art, un service de premier ordre. « Il s'était créé, nous dit un de ses élèves Génod (7), une collection d'objets précieux du moyen

(1) Pariset, *Les Beaux-Arts à Lyon.*

(2) Génod et Martin d'Aussigny, *Eloges de Revoil.*

(3) *Montaigne visite le Tasse dans sa prison* (Musée de Lyon, n° 491).

(4) *Vert-Vert* (ibid., n° 492).

(5) Musée de Lyon, sous le n° 488.

(6) Revoil a été parfois mieux inspiré : *Charles-Quint à Saint-Just*, au musée d'Avignon, est moins mauvais, sans arriver au passable.

(7) Génod, *Eloge de Revoil*, p. 8.

âge : cuirasses, armures, bahuts, vases, tentures, tableaux, manuscrits. Chaque pièce de ce musée était pour nous, de sa part, l'objet d'une instruction : il nous en expliquait l'origine, l'emploi, la valeur artistique, et nous en faisait reproduire quelques-uns par le pinceau. »

Cette collection, dont Revoil ne savait pas profiter pour son compte, mais dont il excellait à signaler l'intérêt, avait été rassemblée, avec un instinct qui peut surprendre, et, acquise par Charles X pour l'Etat en 1828-1830, elle est devenue le fonds des départements du Moyen Age et de la Renaissance au musée du Louvre.

Malgré ce goût archéologique, l'Ecole de Lyon ne s'avisa jamais d'encombrer ses toiles de bibelots; elle ne connut pas le « bric à brac ». Elle ne chercha, dans ces sujets historiques, que l'intérêt anecdotique auquel se joignait parfois la leçon morale. Le Tasse à l'hôpital, Charles-Quint à Saint-Just, Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien, François Ier et Diane de Poitiers (1), tels sont leurs sujets, illustrations de fables cent fois répétées, conçus d'une façon mesquine, comme ils sont exécutés.

Le succès de ces œuvres, devant lesquelles il faut un certain courage pour s'arrêter aujourd'hui, fut vif et constant. Le public, que fatiguait la pompe et l'austérité Davidienne, y trouva des délassements, et ceux que n'intéressait pas la peinture, se plurent au moins aux sujets.

Girodet, dans son poème de la peinture, consacra cet engouement. Il proclamait que les sujets français étaient aussi grands que les antiques (2). Il en indiquait quelques-uns :

Que je puisse admirer dans une heureuse image
L'illustre Léonard comblé de gloire et d'âge
Dans les bras de François satisfait de mourir,
Le grand homme au grand roi rend son dernier soupir (3).

Il préconisait le genre chevaleresque en des vers qu'il faut citer, tant ils sont caractéristiques des préjugés historiques de son temps :

De nos preux chevaliers peins les faits *romanesques*,
Les seigneurs châtelains sont encor pittoresques ;
Armés de *noirs* créneaux leurs gothiques donjons (4)....

David constatait, avec mélancolie, cette invasion menaçante : « Dans dix ans, s'écriait-il en 1808, l'étude de l'antique sera délaissée... Tous ces dieux, ces

(1) Sujets de tableaux de Richard, Revoil, Me Haudebourt-Lescot.
(2) *Œuvres*, t. I, p. 355.
(3) *Œuvres*, I, p. 362.
(4) *Œuvres*, I, 387.

héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours, chantant sous les fenêtres de leurs dames, au pied d'un antique donjon (1). »

La Restauration, pour des raisons politiques que nous aurons à développer par la suite (2), n'interrompit pas cette vogue et nous pouvons anticiper sur les événements pour l'École de Lyon, puisque celle-ci, en vieillissant, ne se transforma pas.

Ses membres devinrent plus nombreux ; quelques-uns abandonnèrent l'histoire pour le fait divers sentimental (3), ou les scènes d'intérieur (4) ; mais ils gardèrent toujours les mêmes dimensions et les mêmes procédés et le lieu, où on peut le mieux les étudier, est la bibliothèque du Palais de Fontainebleau dont les panneaux furent peints, de 1818 à 1826, par eux ou par leurs imitateurs (5).

Cette immobilité empêcha l'École de Lyon, cristallisée dans ses formes étroites, d'exercer une action directe. Mais d'autres artistes furent séduits à leur tour par les sujets dont elle révélait l'étude et purent agir d'une façon plus efficace.

Gros, par un de ses ouvrages, Granet par tout son œuvre offrirent aux peintres de nouveaux enseignements.

Gros, en 1812, reçut, pour l'église de Saint-Denis, la commande d'un tableau qui rappelât la visite de Charles-Quint au tombeau des Rois. L'œuvre qu'il exécuta et que le Louvre expose (6), dépassait, du premier coup, tous les Lyonnais. Tout d'abord, les dimensions, sans atteindre encore la nature, étaient très agrandies et cette première audace transformait toutes les conditions du développement ; puis, Gros avait conservé, en cet ouvrage, sa science du groupement vivant ; bien que l'on pût percevoir quelque gêne chez certains de ses personnages, ils étaient bien autrement animés que les marionnettes du pauvre Richard. Le point le plus important, c'est que Gros avait vu, remarque qui échappa toujours aux Lyonnais, le parti qu'on pouvait tirer de la richesse du costume historique et qu'il avait fait de la toile, il le disait lui-même, « son bouquet ».

Nous verrons, par la suite, quelle fut la postérité de cette toile remarquable, devant laquelle on ne peut s'empêcher de regretter que Gros ne lui ait pas donné,

(1) Dans David, *David*, IX, p. 504.

(2) Livre II, chapitre I.

(3) Jean-Claude Bonnefond, *Le Mauvais Propriétaire*, 1824 (musée de Lyon, n° 343); — Marie Petitjean, *Le Premier Exploit d'un chasseur*, 1827 (*Ibid.*, n° 472) ; — Michel Génod, *les Adieux du soldat* (ibid., n° 398).

(4) Trimolet et Mme Trimolet (plusieurs œuvres au musée de Dijon); voir à Lyon n° 514, *Intérieur de mécanicien*, de Trimolet.

(5) En voici la liste : Regnier, *Jeanne Darc implore la Vierge*, 1819 ; — H. Lecomte, *Charlemagne traverse les Alpes*, 1826 ; — Granet, *Saint Louis délivre les prisonniers* ; — Richard, *Tanneguy Duchatel sauve le Dauphin* ; — Bouton, *Saint Louis devant le tombeau de sa mère*, 1818 ; — Revoil, *Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret*, 1819 ; — Laurent, *Clotilde exhorte Clovis*, 1818 ; — Me Haudebourt, *François Ier et Diane de Poitiers*.

(6) Sous le n° 390.

comme pendant, la seconde esquisse qu'il fit du même sujet et où il avait eu l'audace d'introduire une vue générale de la cathédrale (1).

Un peintre, aujourd'hui dédaigné et dont la plupart des œuvres ont extraordinairement perdu, Granet (2) s'intéressa aussi à ce moyen âge où Lyon trouvait surtout des anecdotes à illustrer : mais il fut, lui, sensible à la poésie des monuments, des églises, des cloîtres. Le jeu de la lumière qui tombe des hautes ouvertures grillées, le jour silencieux qui éclaire le fond d'une galerie, les rayons qui glissent à travers la fente d'une muraille et traversent l'obscurité sans la dissiper, l'indécision du clair obscur furent autant de spectacles qu'il essaya de fixer. Cette préoccupation de la lumière le distingua des Lyonnais dont le rapprochaient son dessin et sa palette.

Pour réaliser les effets qu'il se proposait, il fut amené à étudier des problèmes nouveaux. La couleur seule ne suffisait pas à marquer le relief de ces intérieurs, de ces prisons, de ces voûtes où, dans une demi-clarté, les objets se décoloraient. Il fallut qu'il devînt attentif à la quantité de lumière que présentent les tons indépendamment de leur intensité. Pour que la touche se mariât dans l'ensemble, il en pesa la *valeur* et c'est par l'habileté avec laquelle il la ménagea, que ses toiles, toutes démodées qu'elles sont, gardent encore leur relief au point de ressembler à des trompe-l'œil (3).

Granet devait vivre jusqu'en 1849 et, jusqu'au dernier jour, connaître le succès. Son influence fut indéniable. Si la plupart de ses œuvres ont perdu pour nous leur signification, il en est dont le mérite est encore présent. Le *Saint Louis délivrant les prisonniers*, qu'il exposa, en 1827, au cœur de la période que nous allons étudier et que conserve le musée d'Amiens (sous le numéro 133) est, encore aujourd'hui, un chef-d'œuvre admirable. On y peut remarquer une touche libre, grasse, hardie, délicate : toute la partie supérieure du tableau évoque le nom de Decamps et l'on comprend parfaitement ce que de pareilles œuvres apprirent à ceux qui, d'abord, les regardèrent.

La Renaissance des Etudes historiques eut donc, dès le début, une influence directe sur les arts. La Restauration du sentiment religieux, qui s'accomplit parallèlement, n'eut pas de moindres conséquences artistiques, mais son action ne fut point immédiate.

Depuis le moment où il avait cessé d'être persécuté, le catholicisme avait repris, chaque jour, plus d'empire (4). Le Concordat, sans en assurer le triomphe

(1) Le dessin à la plume en est au Louvre.

(2) (1775-1849). Ch. Blanc, *Histoire des Peintres* ; — Albert de la Fizelière, *Granet* ; — P. Silbert, *Notice historique sur la vie et l'œuvre de Granet*, Aix, 1862.

(3) Par exemple ses capucins du musée de Lyon, sous le n° 237.

(4) Dès 1797, plus de 40.000 communes avaient repris l'exercice du culte (Discours de l'évêque Lecoz

immédiat (1), donna à l'œuvre de propagande religieuse l'appui puissant de l'Etat. Chateaubriand rendit cette cause populaire par le *Génie du christianisme.*

Le livre parut au moment même du Concordat et fut aussitôt couvert par la protection officielle qui en comprit et en signala toute la portée (2). Le succès fut prodigieux (3).

Au cours de cette apologie poétique, Chateaubriand, se plaçant au point de vue qui nous intéresse d'une manière plus étroite, s'efforçait de démontrer que la religion « a fourni aux arts des sujets plus beaux, plus riches, plus dramatiques, plus touchants que les sujets mythologiques (4) ». « Lorsqu'on entend soutenir, écrivait-il, que le christianisme est l'ennemi des arts, on demeure muet d'étonnement, car à l'instant même on ne peut s'empêcher de se rappeler Michel-Ange, Raphaël, Carrache, Dominique, Le Sueur, Poussin, Coustou et tant d'autres artistes dont les seuls noms rempliraient des volumes (5). »

Il ne se contentait d'ailleurs pas de ces autorités illustres et se faisait fort de prouver « que la religion chrétienne, étant d'une nature spirituelle et mystique, fournit à la peinture un beau idéal plus parfait et plus divin que celui qui naît d'un culte matériel — que, corrigeant la laideur des passions ou les combattant avec force, elle donne des tons plus sublimes à la figure humaine et fait mieux sentir l'âme dans les muscles et les liens de la matière (6) ». Cela était fort important, plus important que telle remarque, d'ailleurs intéressante, sur les costumes chrétiens « aussi nobles que ceux de l'antiquité (7) » et cela avait une portée que Chateaubriand lui-même ne mesurait pas (8).

à Notre-Dame, 15 août 1797, et *Annales de la Religion*, 3 juin 1797, cités par d'Haussonville, *L'Eglise Romaine et le Premier Empire*, t. I, pièces justificatives, VI).

Au moment du Concordat, il y avait en France plus de 7.500.000 catholiques pratiquants et subvenant librement aux frais de la religion (Thibaudeau, *Mémoires sur le Consulat*, t. II). En 1800, l'abbé Rauzan, le futur directeur des missions, était rentré en France, et M. de Frayssinous inaugurait, en 1801, sa prédication dans l'Eglise des Carmes (Nettement, *La Littérature française sous la Restauration*, I, p. 151.)

(1) Mme de Staël, *Considérations sur la Révolution Française*, IV, 6 ; d'Haussonville, *op. cit.*, t. I, chap. XI.

(2) Fontanes, dans le *Moniteur* du 28 germinal an X; cité par Sainte-Beuve, *Chateaubriand...*, p. 272.

(3) Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 385, note 1.

(4) Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, IIIe partie, livre II, chap. III. Il reprenait ainsi une pensée de Grimm, que sans doute il ne connaissait pas (Grimm, *Correspondance*, février 1755, cité par Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*).

(5) Chateaubriand, *op. cit.*, IIIe partie, livre Ier, chap. III.

(6) Chateaubriand, *op. cit.*, IIIe partie, livre Ier, chap. III.

(7) Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, IIIe partie, livre Ier, chap. IV.

(8) Chateaubriand paraît avoir partagé l'engouement de son temps pour les Davidiens. Il avait inspiré à Girodet l'*Enlèvement d'Atala*, et cette interprétation infidèle de sa prose lui plaisait assez pour qu'il qualifiât le peintre de « successeur d'Apelle » (*Martyrs*, chant Ier). Il aurait volontiers servi de texte à de nouvelles illustrations et il avouait avoir écrit les dernières pages du chant XXII des Martyrs pour fournir la matière d'une grande machine aux groupes pondérés. « J'ai tâché, écrit-il, de tracer mon tableau, de manière qu'il pût être transporté sur la toile sans confusion, sans désordre et sans changer une atti-tude. » La vie lui donna peu d'occasions de manifester ses préférences artistiques, mais, à juger par

Le christianisme ne devait pas seulement fournir à la peinture des sujets nouveaux. La renaissance chrétienne, en développant la sensibilité, en favorisant des émotions que le rationalisme avait étouffées, devait, par son esprit, servir la peinture. « Peut-être, allait dire Mme de Staël dans son livre *de l'Allemagne*, peut-être ne sommes nous capables en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens ni d'être païens ; mais, si dans un temps quelconque l'imagination renaît chez les hommes, ce ne sera sûrement pas en imitant les anciens qu'elle se fera sentir (1). »

Au paganisme, confiné dans la forme plastique et dépourvu, tel qu'il était alors compris, de toute poésie, la religion opposait des préoccupations morales que la peinture allait refléter. Elle réhabilitait l'expression, asservie, jusqu'alors, à la plastique. Par là, elle devait aussi dégager la peinture de l'imitation de la sculpture plus matérielle, distinguer les deux domaines et rendre à la peinture toute la supériorité dont l'esprit moderne l'a douée. Corinne avait raison lorsqu'elle disait « que la sculpture était l'art du paganisme comme la peinture était celui du christianisme (2) ».

Ce mouvement d'esprit, qui devait réintégrer dans l'art la sensibilité, n'agit pas immédiatement. De 1791 à l'an XII, les sujets religieux avaient disparu (3); quand on les étudia de nouveau on les choisit, de préférence, dans l'Ancien Testament, c'est-à-dire parmi les scènes qui prêtaient le moins à l'imagination mystique (4). Le nombre de toiles religieuses resta peu considérable. Les Davidiens pensaient, avec Stendhal, que « quand les sujets donnés par le christianisme ne sont pas odieux, il sont du moins plats » (5). Il n'est pas besoin d'ajouter que l'esprit religieux ne les pénétra point et qu'ils restèrent étrangers au sens des choses supra-terrestres. Le moindre coup d'œil donné à leurs productions en serait une preuve surabondante.

Les Lyonnais, que le moyen âge entraînait à des sujets où la religion, sans être prépondérante, avait une part (6), ne se montrèrent pas moins matériels à les traiter.

Entre l'art Davidien né de l'antiquité païenne et l'esprit chrétien, il y a anti-

le choix qu'il fit de Gérard pour la commande d'une *sainte Thérèse*, il ne se dégagea pas de ses premières admirations.

(1) Mme de Staël, *de l'Allemagne*, II, 32.

(2) Mme de Staël, *Corinne*, VIII, 3 ; — voir Hegel, *Esthétique*, passim.

(3) Renouvier, *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, p. 31.

(4) Sur les 190 compositions religieuses exposées, de 1791 à 1812, 80 sont empruntées à l'histoire biblique ou plutôt aux œuvres de Gessner.

(5) Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, ch. XVI ; — ailleurs : « La religion... jeta la peinture dans une fausse voie ; elle l'éloigna de la beauté et de l'expression. »

(6) Là, dit Girodet parlant du genre *chevaleresque*, là tout parle d'amour et d'honneur et de guerre, De leur religion, de leur fervente foi (*Œuvres*, I, p. 387.

pathie de nature et, si le christianisme s'impose à l'art, il forcera les artistes à répudier leur esthétique.

Ainsi l'école de David subit, du dehors, un triple assaut. Les événements politiques, — le catholicisme qui renaît, — le sens historique qui se développe montrent son insuffisance ou la font dévier de ses principes. Mais ces adversaires extérieurs, s'ils marquent la nécessité d'une rénovation, ne donnent pas le moyen de l'accomplir et indiquent mal les voies à aborder. Modifiera-t-on, avec l'idéal, la couleur ou le dessin? Quelles règles faut-il substituer aux méthodes en vigueur? Ce sont des peintres qu'il faut consulter. Seuls ils peuvent donner un avis utile. Ils conseilleront de charger la palette de tons inusités, insinueront de nouvelles pratiques, aideront l'artiste à traduire ses impressions nouvelles en une langue transformée.

Pour que la peinture évolue, il faut que le peintre ait changé de main comme d'âme. Nous avons rappelé une partie des raisons qui agiront sur son âme. Nous allons étudier à présent celles qui, sans être indifférentes à l'esprit, vont plutôt diriger sa main.

C'est ce qu'on nous permettra d'appeler les causes intérieures de la Révolution. Intérieures, parce que ce sont des faits d'ordre artistique intéressant des artistes.

CHAPITRE CINQUIÈME

LES CAUSES ESTHÉTIQUES DE LA RÉVOLUTION

Un véritable peintre est surtout sensible aux impressions artistiques. Les événements politiques, si importants soient-ils, les transformations de pensées ou de croyances agissent moins sur son esprit que la vue d'un tableau exécuté par des procédés à lui inconnus. C'est par l'œil surtout qu'il pense ; c'est par l'œil qu'il reçoit les suggestions qui modifieront sa manière.

Ces suggestions nouvelles n'ont pas manqué aux peintres du début de notre siècle. Dans l'atelier de David lui-même, dans les musées, par les remarques techniques des critiques d'art, ils ont appris à mesurer les limites étroites d'une esthétique que tant de raisons extérieures accusaient, nous venons de le voir, d'insuffisance. Nous allons chercher comment leurs idées artistiques ont pu être ainsi modifiées.

Le réformateur et le chef même de l'Ecole, David n'avait pas dévié de ses propres doctrines les jours seuls où il célébra la Révolution française ou la gloire impériale; non seulement il y avait dans son enseignement des contradictions journalières et des variations, auxquelles on a peut-être attaché, dans ces derniers temps, trop d'importance, mais il avait négligé d'asservir à des règles toute une partie de l'art pictural, toute une partie de son œuvre, je veux parler du Portrait.

David n'avait pas commis le ridicule d'invoquer les plâtres antiques pour fixer les traits d'un conventionnel ou d'un musicien. Quelques-uns de ses disciples purent, par une extension intempérante de ses préceptes, représenter leurs contemporains les moins qualifiés sous un aspect héroïque; il sut éviter cette faute et, quand il aborda le portrait, il ne s'y préoccupa que du seul mérite de l'exactitude.

Il avait posé, comme les deux lois de la peinture : le respect du modèle et celui de l'antiquité. Il n'est point étonnant qu'en un genre où l'une de ces obligations disparaissait, l'autre subsistât seule et plus impérieuse. David développa, dans le portrait, ce besoin aigu de la réalité qu'il avait laissé percer dans le

Marat ou dans le *Lepelletier de Saint-Fargeau* (1). Il fut un portraitiste admirable. Il sut, parfois, atteindre une grâce délicate, comme le jour où il peignit Mme de Récamier (2). Mais c'est par le « Réalisme » qu'en ce genre il se montra supérieur. Nul, et je dis parmi les peintres les plus rapprochés de nous aussi bien que chez ses contemporains, nul n'a représenté la figure humaine avec une vérité plus criante, ni avec un moindre souci de la beauté.

On ne devinerait certes pas le théoricien de la beauté idéale chez cet artiste minutieux, qui respecte scrupuleusement les costumes bizarres aux couleurs voyantes, qui dit une à une les rides de la face, et garde à ses personnages la simplicité et la vulgarité de leurs allures coutumières. Ses moindres portraits ont un accent de vérité (3). Sa *Maraîchère* du Musée de Lyon (4), qui regarde, les bras croisés, le spectateur, témoigne d'une sensation directe et presque brutale de la nature et laisse un souvenir ineffaçable. Ses tableaux de famille ont les mêmes caractères. Telle cette toile du Musée du Mans (5), la famille de Michel Gérard. Mais le chef-d'œuvre le plus typique, c'est le portrait des Trois Dames de Gand, récente et précieuse acquisition du Louvre (6). Ferdinand Gaillard, le plus déterminé « fouilleur de physionomies » de notre siècle, aurait envié le travail de ces figures.

Autour de David, ses grands élèves ont abordé le portrait, encouragés par les commandes chaque jour plus nombreuses. Eux aussi, ils y ont montré de grandes qualités et, si l'on en excepte Gros, des qualités semblables à celles de leur maître. Gérard ne se doutait guère, lorsqu'il peignit Isabey et sa fille (7), que ce serait la plus durable de ses œuvres et que le succès en survivrait à ceux de la *Bataille d'Austerlitz* ou de *Sainte Thérèse*.

Les peintres de l'empire ne désapprirent sans doute pas, à peindre le portrait, les formules qu'ils avaient employées dans leurs toiles d'histoire; mais ils enseignèrent aux jeunes gens des façons de comprendre la peinture que n'auraient point fait deviner les œuvres sur lesquelles ils fondaient leur gloire. Il est vrai que la docilité de leurs élèves était alors soumise à de plus rudes épreuves et qu'ils voyaient, au Musée du Louvre, bien des choses destinées à les faire réfléchir.

Jusqu'à la Révolution, ceux qui n'avaient pas l'heur de faire le voyage en

(1) Voir chap. III, p. 24.
(2) Au Louvre, sous le n° 199.
(3) Portrait de vieillard au musée d'Anvers; portrait du musicien de Vienne et portrait d'enfant au musée de Bruxelles.
(4) Sous le n° 212.
(5) Au musée du Mans, sous le n° 138.
(6) Sous le n° 200^A.
(7) Au Louvre, sous le n° 332.

Italie se contentaient de suivre l'enseignement d'un maître et connaissaient fort mal les œuvres de leurs devanciers. Les toiles des peintres célèbres étaient conservées dans les appartements ou les palais du Roi où elles étaient inaccessibles. Les curieux ne défendaient pas moins soigneusement l'accès de leur cabinet. Les églises, les cloîtres gardaient des œuvres dispersées, exposées sous une lumière insuffisante et défectueuse, mal commodes à étudier.

Les gravures seules instruisaient les artistes du génie des grands maîtres et, quelque respect que l'on ait pour les graveurs du dix-septième et du dix-huitième siècle, il faut avouer que leurs estampes étaient plus propres à faire admirer leur talent qu'à faire connaître les génies qu'ils traduisaient. Leurs copies, du reste, eussent-elles été parfaites qu'elles n'auraient donné que des leçons incomplètes, rien sur la lumière, sur la touche, sur la couleur.

Les esprits vraiment originaux pouvaient, il est vrai, grandir à l'abri de toute influence, de tout contact étranger. Les Lenain ou Chardin eussent, peut-être, été moindres s'ils avaient mieux connu leurs devanciers. Par contre, la jeunesse était livrée, sans réserve, à ses maîtres, et, si ces maîtres l'instruisaient mal, il lui était difficile de réagir.

Le voyage d'Italie, que, seuls, quelques-uns pouvaient accomplir, succédait trop tard à une éducation dominatrice et, pour les trois quarts des artistes, il restait infructueux. Avant la réforme de David, un Fragonard, ému aux larmes par les beautés de Raphaël, se sentait incapable de l'étudier et se résignait à copier Baroche, Pietre de Cortone et Solimène, auxquels il joignait, heureusement pour lui, Tiepolo (1). Je ne pense pas qu'après la réforme, les vainqueurs du concours de Rome fussent plus aptes à s'assimiler ce qui, dans l'Art italien, ne répondait pas à leurs idées préconçues.

Tout change avec la Révolution. Le 27 septembre 1792, la Convention décide la création d'un *Museum* aux galeries du Louvre.

« Ce Museum, écrivait Roland à David (2), doit être le développement des grandes richesses que possède la nation en dessins, peintures, sculptures et autres monuments de l'art... il doit être ouvert à tout le monde, et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel ou tel tableau (3)... Ce monument sera national... Je crois que ce Museum aura un tel degré d'ascendant sur les esprits, qu'il élèvera tellement les âmes, qu'il entraînera tellement les cœurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la République Française. »

(1) « L'énergie de Michel-Ange m'effrayait, j'éprouvais un sentiment que je ne pouvais rendre ; en voyant les beautés de Raphaël j'étais ému jusqu'aux larmes et le crayon me tombait des mains ; enfin je restai quelques mois dans un état d'indolence que je n'étais plus le maître de surmonter, lorsque je m'attachai à l'étude des peintres qui me donnaient l'espoir de rivaliser un jour avec eux ; c'est ainsi que Baroche, Piètre de Cortone, Solimène et Tiepolo fixèrent mon attention. » Fragonard, cité par les Goncourt.

(2) Le 17 octobre 1792, dans David, *David*, p. 301.

(3) Ce fut le décret du 18 novembre 1793 qui ouvrit le Louvre au public.

On sait quelle fut, presque à ses débuts, la destinée du Musée. La Convention, imitée par le Directoire, y versa les trésors de l'Europe occidentale. En vain, les artistes protestèrent-ils, dans une pétition où des raisons artistiques assez mauvaises remplaçaient le grand argument de justice qu'il eût fallu seul invoquer (1). Bonaparte, qui rêvait déjà de faire de Paris une ville géante, stipule, dans ses traités, des cessions de tableaux et d'œuvres d'art.

Le Louvre offrit alors un spectacle dont aucun musée actuel ne saurait donner une idée (2). On avait pris aux Flandres, l'*Agneau mystique* de Van Eyck, la *Descente de croix* d'Anvers, de Rubens; à l'Allemagne des Kranach, des Holbein, des Durer. Les petits-maîtres Hollandais, les Dou, les Ostade, les Brauwer, les Ruysdael et les Backhuysen escortaient à Paris les Rembrandt. L'Italie, surtout, avait été privée des plus beaux fleurons de sa couronne. La *Vision d'Ezéchiel*, la *Transfiguration, Sainte Cécile, Léon X*, le *Cardinal Inghirami*, de Raphaël; la *Sainte Agathe* de Sébastien del Piombo, la *Judith* d'Allori, la *Sainte Pétronille* du Guerchin avaient mis en deuil Rome, Florence et Bologne; et Venise s'était vu enlever l'*Anneau de Saint Marc*, de Bordone, le *Martyre de Saint Pierre*, de Titien, le *Miracle de Saint Marc*, de Tintoret. Le Louvre était devenu le Musée des Musées de l'Europe (3).

Au sortir des ateliers de leurs maîtres, installés au Louvre même, les jeunes artistes vinrent y dessiner et y méditer. Parmi tant de chefs-d'œuvre, ils purent choisir ceux vers lesquels les attiraient leurs tempéraments; les dédains, les préventions de l'Ecole cédèrent. La compréhension artistique se fit plus large et la Sympathie, étouffée par les règles inflexibles, y put renaître.

C'est là que se prépara surtout la Révolution. C'est là que se formèrent Bonington, Delacroix (4), Géricault. Parfois aussi, ils allèrent s'inspirer au Musée du Sénat Conservateur, installé dans les galeries du Palais du Luxembourg, où ils purent comparer aux œuvres des maîtres vivants la *Vie de saint Bruno*, de Lesueur, et surtout la *Vie de Marie de Médicis*, de Rubens.

Les heures, qu'ils passèrent ainsi à demander aux maîtres disparus le secret

(1) *Pétition envoyée au Directoire, le* 28 *thermidor an IV* (15 *août* 1796) *contre le projet de transporter à Paris les chefs-d'œuvre étrangers ou anciens.* Parmi les signatures, on remarque celles de : Valenciennes, David, Dumont, Soufflot, Vien, Lethière, Girodet, Quatremère Quincy, Boizot, Fontaine, Percier, Giraud, Michallon. Lire (dans Delécluze, *David*, p. 340) une conversation curieuse de David, en 1798, à ce sujet. Une contre-pétition fut faite, le 12 vendémiaire, en faveur du transport des œuvres étrangères. Isabey, Regnault, Gérard, Vernet, Chaudet et Lenoir l'avaient signée.

(2) Despois, *Vandalisme révolutionnaire*, XI, II.

(3) *Notice des tableaux des écoles française et flamande exposés dans la grande galerie dont l'ouverture a eu lieu le* 18 *germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l'exposition a eu lieu le* 25 *messidor an IX.* — *Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Naples, Turin et Bologne, exposés dans la grande salle du Musée, ouvert le* 27 *thermidor an XI.*

(4) *Journal*, 19 mars 1824; 30 mars 1824.

de leur génie, leur furent, certes, plus profitables que les avertissements que les critiques d'art ne cessaient de prodiguer aux artistes.

Sans doute, un critique peut exercer une action sur les artistes de son temps. Mais il faut, pour cela, qu'il ait une vigueur de talent et une ardeur de conviction, une persévérance qui le rendent capable de défendre, sans se décourager, une idée qu'il aura fait sienne et dont il ne se départira pas. C'est ainsi que Thoré ou Castagnary ont eu une part réelle au mouvement artistique contemporain.

De telles vertus sont rares. Elles l'ont été, surtout, à l'époque impériale. Des hommes distingués ont écrit des feuilletons ou des brochures (1); ils ont émis des idées ingénieuses; ils n'ont eu ni assez de force, ni assez de constance pour déterminer une déviation artistique. Leurs écrits nous intéressent; ils nous font toucher du doigt les défauts de l'Ecole, dont on avait, dès lors, le sentiment. Ces défauts, je ne pense pas qu'ils aient beaucoup travaillé à les corriger. Aussi, en invoquant quelques-uns de leurs témoignages, j'ai bien plus l'intention d'y chercher des indications sur le goût du début du siècle que de leur attribuer une influence dont je ne crois pas qu'ils aient joui.

Deux constatations, surtout, valent la peine d'être faites. Malgré les efforts de David, la sympathie artistique n'était pas morte; quelques esprits, au moins, s'apercevaient que le vice capital de l'Ecole était l'application à la peinture des règles de la statuaire.

Un peintre aujourd'hui fort oublié, mais qui eut alors une sorte de notoriété, Taillasson, peut témoigner, à lui seul, que les anciens autels n'étaient pas entièrement délaissés. Il a réuni en un volume (2) des lectures qui, faites devant quelques sociétés artistiques, y avaient obtenu un grand succès (3), succès, hâtons-nous de le dire, très légitime.

Taillasson avait, pour l'école régnante, peu de respect; il ne se consolait de son empire que parce qu'il pensait que cet empire, comme toutes les modes artistiques, aurait une fin (4) et, bien qu'il partageât quelques-uns des préjugés de son temps, il ne perdait pas une occasion d'attaquer la froideur, la prétention et la correction de ses voisins.

Le choix des peintres célèbres, auxquels il a consacré une étude, laisse à penser

(1) Voir le dénombrement dans Benoît, *op. cit*, p. 95.

(2) *Observations sur quelques grands peintres dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*; à Paris, 1807.

(3) Taillasson avait fait ses lectures devant la Société libre des Sciences, Lettres et Arts ; plusieurs parurent d'abord dans le *Journal des Arts* et dans le *Moniteur* (*Observations*, p. v et vj).

(4) « Les modes passent, leur souvenir même s'éteint bientôt avec elles; les anciennes ont passé, les nouvelles passeront encore »(*Observations*, p. 184).

qu'il ne se refusait pas à chercher, dans le passé, des leçons pour le présent. Son goût était libre; ajoutons qu'il était juste et même délicat, et qu'il s'exprimait en une langue aisée. Quelques-uns de ses jugements ont, avec de la finesse, une véritable distinction.

Il ne croyait pas que le mépris, dont on était si prodigue envers les productions du dix-huitième siècle fût justifié ou durable (1). Il a écrit, sur Watteau, des pages charmantes. « Il réunit, disait-il du peintre des Fêtes galantes, l'éclat de Rubens et la magie de Rembrandt », et pour caractériser ses héros, « en revêtant des habits de bal ils prenaient aussi une âme de bal. » « Ses paysages, ajoutait-il, ne sont pas exactement vrais, ils tiennent un peu de ceux des décorations de théâtre, et ils intéressent cependant beaucoup par leur couleur et leurs formes magiques. » Sa péroraison enfin n'était pas moins remarquable. « Watteau mourut jeune, laissant une grande réputation qui, depuis quelques années, a perdu une partie de l'éclat dont elle avait brillé et que lui rendront sans doute un jour nos neveux reconnaissants (2). »

Taillasson démêlait avec la même perspicacité le caractère équivoque du génie de Greuze : « très sensible au charme puissant des femmes, il a répandu un ton de volupté sur tout ce qu'il a fait... on pourrait presque dire qu'il a donné une sorte de volupté aux peintures de la vertu (3). »

Mais Taillasson devient, surtout, intéressant lorsqu'il parle des Vénitiens, des Hollandais ou des Flamands. Plein d'admiration pour ces maîtres de la couleur, de la sincérité et de la vie, il les oppose, à chaque instant, aux artistes de son temps. « Paul Véronèse sous des noms antiques a peint des modernes Vénitiens ; sans doute c'est une faute ; mais ces Vénitiens sont bien plus vrais que les Grecs et les Romains et tous les peuples antiques que l'on fait naître de nos jours (4). »

Sur ce point, son idée est arrêtée : « il vaut bien mieux faire de petits fumeurs parfaits, caressés par tous les amis de l'art, quoique bien laids, que de grands héros ennuyeux, tristes réminiscences sans mouvement, étalant en vain leur beauté froide (5). » Et, comme De Piles avait reproché à Jordaens d'avoir négligé l'antiquité, il s'indigne et s'écrie : « De Piles (6) aurait eu bien plus de raison de dire : « Quel homme extraordinaire Jordaens eût été, si, au lieu de peindre des sujets antiques, il s'en fût tenu à ceux de l'espèce de celui du *Roi boit ;* sujet

(1) Dans son *Essai sur les Fêtes Nationales*, paru en 1794, Boissy d'Anglas avait osé invoquer avec « les pinceaux de l'Albane, les crayons de Boucher ». Mais Boissy n'était pas tenu d'être au courant des idées artistiques de son temps.

(2) Taillasson, *op. cit.*, p. 40.

(3) Id., *ibid.*, p. 230.

(4) Id., *ibid.*, p. 37.

(5) Id., *ibid.*, à propos de Van Ostade, p. 227.

(6) De Piles (1635-1709), auteur de l'*Abrégé de la Vie des Peintres*, 1669.

qu'il sentait si bien, qu'il l'a peint de plusieurs manières différentes (1). » C'est avec la même impétuosité, qu'il prend la défense de Rubens contre « ces froids critiques qui n'approchent de ses ouvrages qu'avec la règle et le compas ; qu'ils sachent, affirme-t-il, ces esprits glacés, que le caractère du génie n'est point de marcher sans défauts mais d'étonner par des beautés (2). »

Il y avait donc dès le début du siècle des artistes pour lesquels la vue du Musée n'était pas restée infructueuse et qui devinaient, chez Rubens ou chez Titien, les chefs possibles d'une Révolution.

Mme de Staël, en étudiant l'influence de Winckelmann (3), avait dénoncé le sophisme primordial des théories davidiennes. « Il s'entendait bien mieux, dit-elle de l'auteur de l'Histoire de l'Art, en sculpture qu'en peinture ; aussi porta-t-il les peintres à mettre dans leurs tableaux des statues coloriées plutôt que de faire sentir en tout la nature vivante. Cependant la peinture perd la plus grande partie de son charme en se rapprochant de la sculpture ; l'illusion nécessaire à l'une est directement contraire aux formes immuables et prononcées de l'autre. »

Ces idées entrevues par quelques critiques furent reprises, avec développement et autorité, par un jeune écrivain destiné à devenir, dans l'histoire et la politique, un des hommes les plus illustres de notre siècle, par Guizot. Guizot, rendant compte du Salon de 1810 (4), montrait que l'histoire des arts en France présentait « un curieux phénomène. Sous Louis XIV, la sculpture se forma sur la peinture, ou du moins cette dernière exerça sur la marche et le caractère de sa rivale une influence décisive (5). » Il faisait voir, dans l'école de David, une subordination contraire. Il insistait sur les inconvénients qui résultaient de ces pratiques et sur les périls particuliers qu'il y avait à imiter des gens dont on connaissait mal les idées et le génie (6).

Il indiquait enfin la manière véritable dont les Grecs pouvaient nous devenir utiles, et proposait aux artistes « d'étudier avec soin par quelle route les Grecs sont parvenus à la perfection qui les distingue, les principes que suivaient et les moyens qu'employaient chez eux les artistes, et d'appliquer ensuite ces principes, ces moyens, à des sujets pris dans le monde moderne, qui est le nôtre, dans la nature telle qu'elle est développée depuis la Renaissance de la civilisation en Europe (7). »

(1) Taillasson, *op. cit.*, p. 214.
(2) Id., *ibid.*, p. 256.
(3) *De l'Allemagne*, II, XXXII.
(4) Réimprimé dans les *Études sur les Beaux-Arts en général.*
(5) Guizot, *op. citato*, p. 5.
(6) « Ils n'ont pas vécu avec les Grecs, ils ne sont pas Grecs, et je ne doute pas que les Grecs ne trouvassent dans leurs plus beaux ouvrages de quoi s'étonner et reprendre. » *Op. citato*, p. 11.
(7) *Op. cit.*, p. 65.

Six ans plus tard et à une époque où ses premiers conseils n'avaient pas encore porté leurs fruits, Guizot composait un *Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts* (1), où il essayait de compléter et de rectifier le *Laocoon* de Lessing.

Il y marquait tous les défauts d'un tableau inspiré par la statuaire. En de telles œuvres les figures, à ses yeux, restaient « isolées, sans rapports impérieux et directs avec celles qui les entourent, et revêtues ainsi d'un caractère théâtral que n'offre jamais la nature dans la mobilité des scènes animées et bien fondues qu'elle met sous nos yeux » (2). Il reprochait à l'étude trop assidue du marbre de fermer les yeux au sentiment de la couleur (3) et défendait au peintre d' « emprunter au statuaire ni l'ordonnance de ses groupes et de son tableau, ni les attitudes de ses figures » (4). Pour limiter les deux domaines, il réservait « au sculpteur la représentation des situations et au peintre celle des actions » (5).

Pourtant, malgré ces vues remarquables, Guizot n'était pas parvenu à se dégager complètement de l'Ecole et, lui encore, il croyait la sculpture propre « à former le dessin des artistes et à leur donner ce goût du beau, *ce sentiment de l'idéal, source féconde en chefs-d'œuvre* » (6). Cette dernière réflexion mérite qu'on s'y arrête. Malgré tout, même pour les penseurs les plus audacieux, il n'est pas question de détruire l'Ecole mais de l'améliorer. En l'invitant à se corriger, on ne lui conteste pas le terrain sur lequel elle s'est placée. A la veille d'une révolution on ne demande encore que des réformes.

Quoi qu'il en soit la visite des musées, les jugements de la critique, l'instinct même des peintres accusent les doctrines courantes d'insuffisance et concourent, avec l'évolution des idées et des faits, à provoquer dans l'art un changement. Un dernier élément et essentiel va se joindre à ces actions.

(1) 1816.

(2) *Op. citato*, p. 133. « Il faut environner d'air une figure, laisser à l'imagination la liberté de tourner tout autour », p. 135.

(3) *Op. cit.*, p. 140.

(4) *Op. citato*, p. 131 et 139.

(5) *Op. cit.*, p. 114.

(6) *Op. cit.*, p. 141. Le dernier paragraphe n'est pas souligné dans le texte.

CHAPITRE SIXIÈME

L'INFLUENCE GERMANIQUE. — L'ANGLETERRE

Au début de notre siècle, Mme de Staël distinguait, dans les littératures de l'Europe, deux groupes et opposait à l'esprit du Midi, l'esprit du Nord vers lequel la portaient ses préférences (1). Si l'on admet, dans les arts, une distinction analogue et si l'on croit pouvoir séparer la peinture des races latines de celle des races germaniques, on peut dire que, jusqu'à l'époque contemporaine, l'influence du Midi avait seule dominé la peinture française.

Sans doute, des liens très anciens avaient uni, tout d'abord, les maîtres primitifs français à leurs voisins de Flandre ou d'Allemagne; mais cette union, que la maison de Bourgogne avait favorisée, se trouva rompue, au seizième siècle, par l'invasion de l'Italie.

Les Français subirent alors, sans résistance, une action que la supériorité de l'Art italien rendait irrésistible. L'Italie jouissait d'une maturité préparée par trois siècles d'études et nos artistes se mirent à la remorque de Raphael ou de Michel Ange.

Cette influence prit un caractère officiel lorsqu'au milieu du dix-septième siècle, Colbert eut créé l'Ecole de France à Rome et que le voyage en Italie fut devenu la récompense des meilleurs élèves de l'Académie et le complément obligé d'une bonne éducation artistique.

Les variations du goût portèrent nos artistes vers les Bolonais, vers les Carrache, le Dominiquin et le Guide, puis vers l'Albane ou vers les maîtres tapageurs, Pierre de Cortone, Solimena ou Luca Giordano, mais ne les entraînèrent pas hors de l'Italie.

Il faut d'ailleurs remarquer que Venise eut peu de part à cet enthousiasme et que les artistes français évitèrent cette terre du Midi où ils auraient pu trouver quelque chose de l'esprit du Nord, moins de science précise et plus de magie.

Cependant, dès les premières années du dix-huitième siècle, l'Italie et l'Espagne avaient vu leur influence décliner sur la société et sur la littérature, et

(1) *De la Littérature,* I, XI. De la littérature du Nord.

la France apprenait à connaître l'Angleterre (1). Les plus grands esprits ou les plus populaires Voltaire, Diderot, l'abbé Prévost (2) et surtout Rousseau initient le public à la vie anglaise et déterminent un engouement qui dégénère, après 1750, en anglomanie.

« Dans la deuxième moitié du siècle, une excursion en pays anglais fait partie de l'éducation que se donne tout homme intelligent (3). » Louis XV a combattu ce mouvement, mais Louis XVI le favorise. « A partir de 1774 tout est à l'Angleterre: les costumes, les courses de chevaux, les clubs. — On soupe à l'anglaise, vers quatre ou cinq heures... un *club à l'anglaise* est un lieu de perdition : on y mange, dit Fox surpris, des mets exécrables, on y boit du *ponche* fait avec de mauvais rhum et on y lit les gazettes (4). »

Malgré cette faveur et ces exagérations, la peinture française ne reçut aucune leçon de l'Angleterre. C'est que la peinture anglaise subissait une éclipse entre l'école de Van Dyck et l'épanouissement de la fin du siècle. Hogarth (5) qui s'était attaché à la relever n'avait rien, dans la plupart de ses œuvres, à enseigner aux Français. Ses célèbres, morales et fort ennuyeuses séries, *La Vie d'un débauché* (6) ou *Le Mariage à la mode* (7), répandues par la gravure, n'offraient point de leçons originales; ses toiles héroïques encore moins (8). Il y aurait, au contraire, eu bien des choses à apprendre dans cette charmante esquisse « *The Shrimp Girl* » (9) d'une si prodigieuse hardiesse. Mais il est douteux que nos artistes, s'ils l'avaient connue, eussent pu en profiter et, d'ailleurs, elle est une exception dans la manière d'Hogarth. Comme esthéticien, Hogarth répandait, dans l'*Analyse de la beauté* (10), des idées qui devaient, par la suite, avoir plus d'influence que ses tableaux. « Au lieu d'embarrasser ma mémoire de préceptes surannés ou de fatiguer mes yeux à copier des toiles endommagées par le temps, j'ai toujours trouvé, proclamait-il, qu'étudier d'après la nature même était la voie la plus directe et la moins périlleuse qu'on pût choisir pour acquérir la connaissance de notre art (11). »

(1) *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle*, par J. Texte, 1895.

(2) Voltaire, *Lettres anglaises*, 1734; Diderot, *Eloge de Richardson*; l'abbé Prévost, traductions de Richardson.

(3) J. Texte, *op. cit.*, p. 315. Il cite Buffon, La Condamine, Élie de Beaumont, Jussieu, Lalande, Montesquieu, Helvetius, Mirabeau, Lafayette, Rolland, Grimm, Suard, Duclos, etc., etc.

(4) J. Texte, *op. cit.*, p. 319; lire aussi la page 320 et les suivantes.

(5) 1697-1764.

(6) Au musée Soane à Londres.

(7) A la National Gallery, nos 113-118.

(8) *Sigismonda et Guiscard* (1759), sous le no 1046, à la National Gallery.

(9) A la National Gallery, sous le no 1162.

(10) Parue en 1753.

(11) Cité par Chesneau, *La Peinture Anglaise*, p. 13.

Ainsi, au moment de la plus forte influence anglaise, l'art anglais n'est pas prêt à agir sur la France. Les dernières années du siècle marquent chez nous une réaction universelle de l'esprit classique (1). L'anglomanie perd du terrain; on veut défendre le génie national menacé « par le mélange monstrueux d'un génie qui lui était étranger » (2). L'école de David n'est qu'une des expressions de la Renaissance antique.

La Révolution isole entièrement la France du monde germanique (3) et Napoléon, qui veut ruiner l'Angleterre en la mettant au ban des nations, proscrit « les ridicules et dangereuses productions de l'Allemagne et du Nord » (4). — « Nous ne sommes pas encore réduits, écrit Savary à M[me] de Staël (5), à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez. »

Néanmoins, c'est Napoléon lui-même qui provoque la première action de l'Angleterre sur la peinture française, par son goût pour *Ossian*.

On sait la vogue européenne qu'eurent, dès leur apparition, les poèmes attribués à Ossian par Macpherson (6). « Sous le consulat cette faveur redoubla : le premier consul avait fait d'Ossian son poète... il le lisait sur le navire qui le ramenait d'Egypte, comme il le relut plus tard sur celui qui l'emportait vers Sainte-Hélène. « Voilà qui est beau, » disait-il à Arnault (7). » Cette admiration engendra les *Poésies galliques* de Baour Lormian, et les *Bardes* de Lesueur; elle excita aussi l'imagination des peintres sur lesquels l'Angleterre agit ainsi pour la première fois par son esprit et d'une façon détournée.

Gros, nous l'avons vu, esquisse en 1810 une *Malvina;* Gérard, la même année, peint *Ossian*. Ingres ébauche, sur un sujet analogue, un tableau qu'il n'achève pas (8) et Girodet, au Salon de 1802, expose *Fingal et Ossian accueillant les ombres des guerriers français*. Ici, les sujets ne sont pas seuls nouveaux. Inspirés par cette poésie grandiose, nébuleuse et impérieuse, les artistes ont tenté d'en traduire quelque chose dans leurs œuvres et ils sont, tout au moins, arrivés à produire, surtout Girodet, des œuvres dont sont étonnés leurs contemporains.

On connaît la scène fameuse qui eut lieu dans l'atelier de Girodet, lorsque

(1) J. Texte, *op. cit.*, p. 407 et suiv.; Louis Bertrand, *La Fin du Classicisme et le Retour à l'Antique*, 1897.

(2) Dorat, cité par Texte, p. 408.

(3) Lady Blennerhasset, *M[me] de Staël et son temps*, trad. française, t. II, p. 412; J. Texte, *op. cit.*, p. 421.

(4) Rapport d'Esmenard, dans Welschinger, *La Censure sous le premier empire*, p. 249 (cité par Texte, page 422).

(5) 3 octobre 1810, cité dans la Préface du livre *de L'Allemagne*.

(6) *Fragments d'ancienne poésie recueillis dans les Higlands d'Ecosse*, 1760; *Fingal*, 1762; *Temora*, 1763. Traduction complète par Letourneur, 1777, plusieurs fois réimprimée. J. Texte, *op. cit.*, III, III, 3, p. 382 et suivantes.

(7) Auteur de la tragédie *Oscar fils d'Ossian*, 1796; « Ossian fut l'Homère de mes premières années. » Lamartine, *Préface des Méditations*.

(8) Au musée de Montauban.

celui-ci fit voir son tableau ossianesque à David. Après un long silence, le maître dit à l'élève : « Ma foi, mon bon ami, il faut que je l'avoue, je ne me connais pas à cette peinture-là ; non, mon cher Girodet, je ne m'y connais pas du tout. »

Les louanges de Napoléon ne consolèrent pas Girodet de ce jugement que le public parut ratifier. Sa tentative n'eut pas de lendemain et, désormais, les peintres surent se garder :

Et des Fingals et des Oscars
Et du sublime ennui d'un Barde
Qui chante au milieu des Brouillards (1).

L'Angleterre, au moment de ce combat malheureux, se préparait une revanche et, n'ayant pu attaquer la peinture française par sa poésie, elle allait le faire par ses peintres.

Van Dyck avait été le père véritable de la peinture anglaise (2). Il révéla aux Anglais leur propre génie. Son œuvre fut continuée par Pierre Lely (3) qui peignit, pour Charles II, la célèbre galerie des Beautés du château de Hampton Court (4). Peintre prestigieux et superficiel, Lely exagéra le miroitement et l'éclat des étoffes, visa uniquement à l'effet et négligea les fonds, qu'il forma de draperies indistinctes ou de paysages à peine indiqués. Cette négligence allait devenir, en se systématisant, la source de l'originalité de l'école anglaise.

L'impression laissée par Van Dyck et par Lely avait été si profonde que, lorsqu'au dix-huitième siècle, la peinture sortit d'une longue débilité, ce fut à leur tradition que se rattachèrent les plus grands esprits.

En vain, des peintres corrects et médiocres, James Barry (5) et surtout West (6), allaient-ils bientôt conseiller l'étude de l'antiquité et de l'Italie, Reynolds et Gainsborough suivirent une route toute opposée et dotèrent l'Angleterre d'une esthétique personnelle.

Dans cet art nouveau, ou renouvelé de Rubens, la science du dessin, la correction avaient peu de prix, par contre l'expression, le coloris, la grâce, l'effet jouaient un rôle essentiel.

(1) Lebrun, *Ode sur Homère et Ossian.*

(2) Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois.*

(3) 1617-1680.

(4) Salle VI, King William's, III, bed-room.

(5) 1741-1806, Le musée de South-Kensington exposait de lui, en 1894, une *Tentation dans le Paradis*, d'un travail correct et académique.

(6) 1738-1820, doit être étudié à Hampton-Court où sont exposés la célèbre *Mort du général Wolfe*, des tableaux classiques (*Cyrus, Epaminondas, Annibal*, etc.) ; *Le Reniement de saint Pierre, La Mort de Bayard, Saint-Georges.* Voir, à l'hôpital de Greenwich, une ridicule allégorie : l'*Immortalité de Nelson.*

Cette idée dominait qu'un tableau est fait pour l'œil et qu'il doit produire une impression agréable et unique.

Reynolds (1), dans ses portraits, concentrait toute son attention sur les physionomies. Dès lors, il n'était plus besoin d'achever avec minutie toute la toile. Le costume même pouvait être lâché. Une grande draperie rouge servait de repoussoir (2) ; ou bien c'était un paysage peint par larges masses verdâtres ou rousses (3). Le cheval d'un officier n'apparaissait plus que comme une tache sombre sur laquelle son maître se détachait mieux (4).

Mais ces accessoires, en apparence abandonnés, respiraient d'une vie intense. Ce paysage était vrai et séduisant. Ces personnages gracieux, comme les filles de sir William Montgomery (3), héroïques comme *Lord Heathfield* (5), avaient une profonde vérité individuelle. Par dessus tout, les tons de la toile s'harmonisaient dans une impression commune et, depuis les rouges vifs jusqu'aux bitumes se fondaient en un ensemble chatoyant soutenu par des notes dominantes.

On sentait le plaisir que le maître éprouvait à peindre et l'on voyait aussi que, souvent il n'avait recherché que cet unique plaisir. Ainsi, lorsqu'il composait ses légères allégories : *Vénus et l'Amour* (6), le *Serpent dans l'herbe* (7) ; aimable, surtout, dans les scènes enfantines qu'il esquissait d'une tonalité légère et dorée, avec une hardiesse et une justesse d'indications admirables : l'*Age de l'innocence* (8), *Samuel* (8), *Puck* (6), *Master John Crewe en Henry VIII* (6), délicieuse fantaisie et, avant tout, *Robinetta* (8), petit chef-d'œuvre de couleur et de finesse.

Près de lui, Gainsborough (9), avec des qualités différentes, poursuivait une œuvre analogue. Lui aussi, portraitiste incomparable, il avait une grâce aristocratique, une sorte de dignité aisée qui donnaient à ses figures de femme une subtile distinction.

Peu de portraits laissent un souvenir plus exquis et plus intense que celui de Mrs Siddons (10). Coloriste plus froid que Reynolds, mais d'une habileté dont l'*Enfant bleu* fut la plus éclatante preuve, il avait, pour le paysage, une prédilection marquée. Même en ses portraits, il lui accordait une large

(1) 1723-1792.

(2) *Lady Cockburn et ses enfants*, n° 1365 de la National Gallery.

(3) *Les Grâces décorent la statue de l'Hymen*, n° 79 de la National Gallery ; *Portrait de miss Carnac*, à la collection Wallace.

(4) *Portrait du Capitaine Orne*, n° 681 de la National Gallery.

(5) *L'Homme à la clé*, n° 111 de la National Gallery.

(6) Exposé en 1895 aux Grafton Galleries.

(7) N° 885 de la National Gallery.

(8) A la National Gallery, sous les n°s 307-162-892.

(9) 1727-1785.

(10) N° 683 de la *National Gallery* ; rapprocher le portrait de *Miss Linley* (collection de Lord Sackville), exposé, en 1895, aux Grafton Galleries.

place (1); parfois, il y traçait quelque scène délicate et semblait résumer les rêveries voluptueuses et poétiques de son temps dans le *Bain de pied de Musidora* (2). Il fut, enfin, souvent un paysagiste véritable.

Dans cette partie de son œuvre, il se souvint de Rubens ou retrouva sa manière. Il serait intéressant de comparer *The Watering Place* (3) de Gainsborough avec le paysage de Rubens (4) conservé dans la collection Wallace. Tous deux représentent des bœufs près d'un étang à la lisière d'un bois; tous deux sont peints avec le seul souci de l'effet, sans composition académique, d'une manière large et grasse. A défaut d'une transmission directe, la parenté d'esprit est indéniable.

Reynolds et Gainsborough furent entourés d'émules et d'élèves et le début de notre siècle vit, en Angleterre, une pléiade de portraitistes et de paysagistes. Georges Romney, le peintre de Lady Hamilton (5), William Beechey (6) qui a peint à Hampton-Court *La Revue de Georges III*, John Hoppner (7) que le portrait de Mrs Taylor (8) égale aux plus grands se partageaient la faveur du public, tandis que le vieux Crome (9) peignait des vues larges et simples d'un coloris discret et chaud.

Au-dessus de ces noms, un historien de la peinture anglaise devrait placer tout d'abord celui de Turner (10). Mais notre dessein n'est point d'étudier l'art anglais pour lui-même et nous cherchons seulement à y distinguer les maîtres dont l'action s'est étendue par delà le détroit. A ce point de vue, Turner peut être négligé et, après avoir salué en lui l'une des organisations les plus extraordinaires que jamais l'art ait présentées, nous devons ajouter qu'il n'a pas exercé d'influence sur la France et nous le laissons de côté.

Turner écarté, les deux premiers peintres anglais étaient, vers 1815, le portraitiste Lawrence (11) et le paysagiste Constable (12): Lawrence, qui jouissait déjà

(1) *Portrait de la famille Baillie*, portrait de *Ralph Schomberg*, nos 789 et 684 de la National Gallery; — voir surtout le portrait d'un jeune officier à Hampton-Court et le portrait de *Miss Robinson* à la collection Wallace.

(2) N° 308 de la National Gallery, inspiré par l'*Été* de Thomson.

(3) N° 309 de la National Gallery.

(4) Voir, de Rubens, un paysage d'automne à la National Gallery, des dessins de paysage (nos 343, 344, 345) au British Museum; un *Retour de paysans* au palais Pitt; à Florence; deux paysages (*Philémon et Baucis* et le *Parc*), au musée de Vienne.

(5) (1734-1802), *Lady Hamilton en Bacchante* (n° 312); *La Fille de Parson* (n° 1068 de la National Gallery).

(6) 1753-1839.

(7) 1759-1810.

(8) *Mrs Taylor en Miranda*, au marquis de Londonderry; — voir, à Hampton-Court, deux beaux portraits et *La Muse comique*.

(9) 1769-1821.

(10) 1775-1851. On ne peut l'étudier qu'à la National Gallery qui contient non seulement plus de 80 tableaux de lui, mais une collection de dessins et, principalement, d'aquarelles au nombre de plus de 600.

(11) 1769-1830.

(12) 1776-1837.

d'une célébrité européenne ; Constable, dont le renom était alors moins étendu, mais dont le talent tout au moins était entièrement formé.

Lawrence n'avait pas un sens artistique aussi élevé que Reynolds ; mais, plus encore que celui-ci, il avait les qualités qui rendent populaire. Ce qui, chez Reynolds, avait dérivé d'instincts ou de croyances esthétiques, se transforma, chez Lawrence, en un système ou en procédés. L'étude des maîtres vénitiens et de longues méditations avaient dirigé les pinceaux de Reynolds ; Lawrence, en imitant sa manière, ne fut pas uniquement guidé par le désir de produire de grandes œuvres. Tourmenté du besoin de plaire, il se fit courtisan de la foule et la recherche de l'effet, exagérée déjà chez ses prédécesseurs, dépassa, chez lui, toute mesure (1). Pour soutenir la vivacité du regard de ses héros, il les peignit presque noyés de larmes. Il séduisit par le contraste de parties très travaillées parmi d'autres plus que lâches. Il chercha même quelquefois ce faux fini extérieur qui ne répond pas à une exécution très soignée mais qui plaît au gros public et revêtit souvent ses portraits d'une fade distinction (2).

Il suffit, pour mesurer la distance qui le sépare de Gainsborough et de Reynolds, de comparer à leurs œuvres le célèbre portrait de *Master Lambton* (3) ou *l'Enfant Rouge*. La pose prétentieuse du jeune boy assis sur des rochers, le soin avec lequel est peint son costume de velours et, par contre, le dédain avec lequel le cadre est traité, sont des vices d'école dont les créateurs savent ordinairement s'abstenir. Cela n'empêche pas, d'ailleurs, que Lawrence ait fait d'admirables et surtout de très séduisantes choses et qu'il tienne un très haut rang parmi les peintres du dix-neuvième siècle.

En accusant davantage le procédé, en le laissant transparaître, Lawrence se prêtait, peut-être, davantage à l'imitation et les enseignements que l'on pouvait recevoir de ses œuvres frappaient d'autant plus vite que la facture était moins dissimulée.

On peut reprocher à Constable d'avoir enlevé au paysage quelque chose de ce caractère simple et large que Gainsborough et Reynolds, à l'exemple de Rubens, lui avaient donné. Les feuillages librement esquissés, dont les masses rouges ou céruléennes remplissaient sans effort les plus grandes toiles, perdirent, sous son pinceau minutieux, de leur unité et de leur grandeur. La conscience inquiète de Constable multiplia les annotations, les indications sur la toile, au point de produire un éclat papillotant et de faire naître une impression de confusion ou de fatigue. Mais, jamais, peintre ne scruta la nature avec tant de persistance

(1) « Lawrence, Turner, Reynolds, en général tous les grands artistes anglais, sont entachés d'exagération, particulièrement dans l'effet, qui empêche de les classer parmi les grands maîtres. » Delacroix, *Journal*, 8 février 1860.

(2) Ainsi dans deux portraits exposés en 1895 aux Grafton Galleries, sous les nos 190 et 279.

(3) Au comte de Durham qui l'avait exposé en 1895 aux Grafton Galleries.

et d'acuité. Ses ébauches, ses livres d'esquisses (1), ses études peintes attestent sa curiosité; ses fameuses études de ciels, qu'on lui a tant reprochées, témoignent de l'universalité de son investigation.

La vérité, dont Constable était ainsi avide, n'était pas celle que recherchait un Bertin lorsqu'il s'acharnait à décomposer le feuillage des chênes et à dessiner des arbres dont chaque rameau gardait une structure distincte (2). Ce n'était pas à une enquête scientifique qu'il se livrait. Les idées de composition académique lui étaient aussi étrangères, et il ne rassemblait pas des documents pour les grouper ensuite en masses architecturales ingénieusement cadencées.

Constable cherchait à fixer les mille impressions fugitives que donne, à un œil naïf, la nature. Il peignait des émotions. Il dédaignait l'exactitude littérale et son œuvre ne se souciait pas d'être une réduction mathématique du paysage qui l'avait suscitée. Mais, par une transposition picturale, il visait à une vraisemblance supérieure et laissait sur la toile quelque chose des sentiments dont il avait été, en peignant, animé. Ainsi compris, le paysage devenait, avant tout, une œuvre de coloriste et, comme le portrait, il demandait aux harmonies lumineuses et colorées d'attirer et de retenir le spectateur. L'effet était sa loi et il s'estimait à l'abri de tout reproche s'il avait su plaire.

Une peinture toute émotive, dont les règles avaient été posées par la sensibilité et non par la raison ; le souci de l'agrément et des apparences, le dessin et la correction subordonnées à la couleur, une facture brillante et hardie plutôt que solide, voilà donc ce que l'Angleterre s'apprêtait à révéler à la France Davidienne, le jour où cesserait leur mutuel isolement.

En attendant cette heure, personne, chez nous, ne se doutait de la puissante école qui brillait par delà le détroit. Seule une émigrée, Mme Vigée-Lebrun, visitant Londres en 1802, put voir des tableaux de Reynolds et parler à des peintres anglais. Elle remarqua que les œuvres de Reynolds étaient d'une excellente couleur qui rappelait celle du Titien, mais leur reprocha d'être « en général peu terminées, à l'exception des têtes » et refusa d'admettre que cette négligence pût être érigée en système.

Il ne faut, au reste, pas regretter les contre-temps politiques qui maintinrent si longtemps les peintres britanniques loin des yeux français. Il est fort douteux que, connus plus tôt, leur influence eût été plus rapide. Ils étaient trop différents pour être bien compris (3). Présentés sans préparation, leurs outrances,

(1) Au South Kensington, par exemple.

(2) Voir, au musée d'Avignon, les n°s 20 et 21, études de chêne peintes en 1813 et vraiment typiques. (L'une d'elles photographiée dans Benoît, *op. cit.*, p. 359) ; au musée de Beaune, un grand dessin *Chasse de Diane*.

(3) Delacroix lui-même fut surpris. Lettre de Londres, 6 juin 1825, dans Burty, *op. cit.* p. 73.

leurs incohérences volontaires, auraient, d'abord, prévenu les esprits contre eux ; avec Shakespeare, on les eût traités de barbares.

Leur fortune voulut qu'avant de les connaître quelques peintres français eussent subi une initiation préliminaire.

Ce fut Rubens qui ouvrit la France à l'influence germanique et qui rendit possible, chez nous, l'action de l'Ecole anglaise dont il avait été le fondateur.

Watteau avait, peut-être, été, des maîtres français, le premier sur lequel eût agi l'influence flamande (1). Il avait emprunté à Rubens l'art d'indiquer un paysage par les tons que revêtent les arbres, sans s'astreindre à en dessiner le squelette. Ses bois aux harmonies lointaines, aux nuances chaudes ou passées, qui donnent je ne sais quelle pointe de mélancolie aux scènes galantes qu'ils abritent, Watteau en devait l'idée aux Flamands et c'est à eux aussi, qu'il dut la place prépondérante que la couleur a prise dans ses œuvres.

Par Watteau, l'esprit flamand ou germanique s'était insinué chez les petits maîtres au dix-huitième siècle, non chez Boucher, qui dessinant mal a toujours singé le dessinateur, mais chez Lancret ou Pater, surtout chez le fougueux *Frago*.

L'Ecole de David interrompit ce premier commerce de la France artistique et des peuples du Nord et le nom de Rubens ne fut plus prononcé qu'avec terreur par les artistes. Mais c'était précisément l'époque où Rubens allait se faire connaître en notre pays. L'ouverture du Musée profita surtout aux maîtres flamands ou hollandais. Quelques peintres, des amateurs privilégiés avaient visité Rome ; presque personne n'avait vu Anvers ou Amsterdam. Cette galerie de Marie de Médicis, que la royauté possédait depuis près de deux siècles, n'était connue que par des gravures (2). Le Musée du Louvre et celui du Sénat Conservateur produisirent donc, à cet égard, l'effet d'une véritable révélation. La faveur publique s'attacha à ces chefs-d'œuvre jusqu'alors ignorés. Les collectionneurs délaissèrent la recherche des maîtres italiens pour acquérir des Téniers ou des Ostade. Jay (3) constatera avec mélancolie cette passion persistante en 1817 : « Ecoles de Rome, de Florence, de Sienne, de Bologne, de Venise, de Lombardie, écrivait-il, vous n'êtes plus aimées... l'on admet à peine quelques-unes de vos productions dans nos cabinets, tandis que les peintures flamandes et hollandaises en occupent toutes les surfaces (4). » Les catalogues des ventes publiques attestent le bien fondé de ces doléances (5).

(1) « La Flandre et Venise y sont réunies. » *Journal* d'Eugène Delacroix, 3 avril 1847.

(2) *Galerie du Palais du Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par Nattier et gravée par les plus illustres graveurs*, Paris, 1710.

(3) A. Jay (1770-1854), membre de l'Académie française (1832), collaborateur de Jouy.

(4) *Recueil de Lettres traduites de Bottari*, p. 448.

(5) Vente Leyden d'Amsterdam, à Paris en 1804, un Cuyp est vendu 4.000 francs, un Dou, 42.000,

De leur côté, les artistes subissaient l'ascendant des œuvres dont l'étude leur était désormais si facile. Gros reconnaissait, en Rubens, le maître qui, à ses débuts, l'avait saisi, on sait de quel enthousiasme. Les jeunes gens, surtout la génération qui atteignit l'âge d'homme vers 1815, apprenaient que : « sans les préceptes de Quintilien, d'Horace, de Boileau, avec une âme sensible et du feu on animerait ses ouvrages (1). »

Géricault et Delacroix, nous le verrons par la suite, exercèrent ainsi leurs regards, ils devinrent sensibles à des qualités dont leurs aînés avaient fait bon marché. Ils acquirent un sens plus complet de la couleur, du mouvement. Par contre, Rubens leur enseigna, avec le prix des belles audaces, le mépris des règles étroites, et le dédain, justifié ou non, de la science froide et de la correction. Ils s'aperçurent que la peinture était faite pour charmer l'œil et pour émouvoir les sens et non pour satisfaire les exigences des anatomistes et des géomètres. Ils se dépouillèrent de ce goût timide et scrupuleux qui, de peur d'écarts ridicules, comprimait toute sève.

Prédisposés par Rubens, les esprits étaient prêts à comprendre les Anglais. Lorsque Lawrence et Constable se présentèrent, ils étaient attendus et pressentis : ils agirent, la suite le montrera, d'une façon presque soudaine.

L'Allemagne, dont la littérature et la philosophie découvertes par Mme de Staël allaient imprégner la pensée française, ne devait pas avoir une semblable influence.

L'art germanique s'était mis à l'école de l'antiquité et s'était, à la voix de Winckelmann, consacré au paganisme. Mais il s'en faut que, sur ce chemin, il fût arrivé à la roideur et à la précision qu'atteignit la manière de David. L'esprit national avait maintenu, malgré tout, quelque incertitude dans l'étude de la forme sculpturale. Le dessin restait flou ou mou ; la couleur agréable ou fade. Angelika Kaufmann (2) est le type de cet art qui, d'ailleurs, ne répudia pas l'influence des Italiens, des Carrache, et surtout du Dolce. Les œuvres classiques que l'on peut étudier au Musée de Stuttgart, celles de Schück ou de Wæchter (3) tempèrent la recherche du beau idéal par une grâce dépourvue d'énergie.

un Potter, 33.000 ; *Les Plénipotentiaires de Münster* de Terburg (aujourd'hui à la National Gallery), 16.000, etc. ; — à la vente Choiseul-Praslins, en 1808, une *Kermesse* de Téniers atteint 9.300 francs, un Wouvermann, 20.000 (d'après Ch. Blanc, *Trésor de la Curiosité*). — Consulter : Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles flamande, hollandaise et allemande*, Paris, 1818.

(1) Jay, *op. cit.*, p. 322, note à propos d'une lettre de Rubens.

(2) 1741-1807. Voir à la Nouvelle Pinacotheque de Munich, *Le Christ et la Samaritaine* (n° 97) ; au Musée de Vienne, *Le Retour d'Hermann* et l'*Exposition du corps de Pallas* (n°s 1610 et 1611), tous deux peints en 1786.

(3) Schück (1779-1812), *Appollon parmi les Bergers*, *Le Sacrifice de Noé*, *David devant Saül*. Wächter (1768-1852), *Virgile*, *Bacchus et l'Amour*, *Hercule*, etc., etc.

A Vienne, Franz Cauciz, Josef Dorfmeister ou Abel Josef (1) se rapprochaient davantage de l'idéal de l'école française ; mais, près d'eux, Füger, directeur de l'Académie de 1783 à 1806 et Martin Schmidt se dérobaient à cet asservissement ; l'un, imbu de la manière du dix-huitième siècle, l'autre cherchant la grâce par le jeu des taches de lumière et d'ombre, comparable, de très loin, à Prudhon (2).

Entre la pensée antique et l'âme germanique il y avait la même antinomie qu'entre le ciel de l'Europe centrale et celui de la Grèce et la peinture devait végéter si elle ne renouvelait pas son inspiration.

Cette rénovation se produisit sous une influence double, chrétienne et nationale.

En 1797, parut un petit livre mystique d'un auteur qui mourut aussitôt après, à la fleur de l'âge, « les Méditations sentimentales d'un moine ami des arts », par Wackenroder. L'auteur opposait, pour la première fois, au dédain convenu, l'admiration de l'architecture gothique. Quelques années plus tard, Frédéric Schlegel, dans son *Europe*, proclamait, en 1803, que la peinture allemande serait moyen-âgeuse ou ne serait pas ; tandis que les frères Boisserée rassemblaient une collection unique des vieux peintres allemands (3).

La même croisade qui animait Lessing ou Schlegel contre l'inspiration païenne, classique et française dans les lettres, s'armait donc également pour les arts. Le retour aux traditions nationales, le respect de la foi, de la pensée et des pratiques de la vieille Germanie furent proposés aux artistes ainsi qu'aux poètes, comme les moyens les plus efficaces d'affranchir l'esprit allemand et de préparer la liberté et l'unité politiques. Les malheurs qui accablèrent l'Europe centrale sous le joug de Napoléon hâtèrent la diffusion de ces idées.

C'est ainsi que se constitua une esthétique nouvelle que M[me] de Staël fit connaître presque immédiatement en France. « La nouvelle école, écrivait-elle, soutient dans les Beaux-Arts le même système qu'en littérature, et proclame hautement le christianisme comme la source du génie moderne : les écrivains de cette école caractérisent aussi d'une façon toute nouvelle ce qui, dans l'architecture gothique, s'accorde avec le sentiment religieux des chrétiens. Il ne s'ensuit pas que les modernes puissent et doivent construire des édifices gothiques : ni l'art ni la nature ne se répètent... mais rien ne nuit plus au développement du génie que de considérer comme barbare quoi que ce soit d'original (4). »

Si ces idées avaient pu se répandre en France à cette date, M[me] de Staël eût

(1) Franz Cauciz (1762-1828), *Phocion* (Académie des Beaux-Arts), Josef Dorfmeister (1766-1802), *Phidias*, Abel Josef (1756-1818), *Caton le Jeune* (même lieu).

(2) Füger (1751-1818), *Mort de Germanicus, Mort de Virginie* (Académie des Beaux-Arts), *Christ, Madeleine, Hector et Andromaque* (musée de Vienne) ; Schmidt (1718-1801), *Vénus et Vulcain, Le Jugement de Midas* (Académie).

(3) Cette collection, achetée en 1827, forme le fonds germanique de l'Ancienne Pinacothèque de Munich.

(4) *De l'Allemagne*, II, 32.

été digne de les faire connaître. En même temps que Chateaubriand elle avait compris la beauté de l'art gothique. « La lumière qui passe à travers les vitraux colorés, écrivait-elle, les formes singulières de l'architecture, enfin l'aspect entier de l'église est une image silencieuse de ce mystère d'infini (1). » Avant les érudits, avant même les artistes, avant Artaud de Montor ou Ingres, elle avait compris les préraphaélites. « Les peintres du quinzième siècle, écrit-elle dans le livre *de l'Allemagne*, avaient peu de connaissance des moyens de l'art, mais une bonne foi et une modestie touchantes se faisaient remarquer dans leurs ouvrages ; on n'y voit pas de prétentions à d'ambitieux effets, l'on n'y sent que cette émotion intime pour laquelle tous les hommes de talent cherchent un langage, afin de ne pas mourir sans avoir fait part de leur âme à leurs contemporains (2). » Ce jugement si délicat de sentiment et de forme est repris dans *Corinne*. « Corinne pensait que l'expression des peintres modernes, en général, était souvent théâtrale, qu'elle avait l'empreinte de leur siècle, où l'on ne connaissait plus, comme André Mantègne, Pérugin et Léonard de Vinci, cette unité d'existence, ce naturel dans la manière d'être qui tient encore du repos antique (3). »

Pourtant, malgré ces velléités d'émancipation, Mme de Staël subissait, elle aussi, le joug universel. « Corinne soutenait que les faits historiques, ou tirés des poèmes, étaient rarement pittoresques. » Elle admirait profondément l'antiquité, bien que pour des raisons plus délicates que la plupart des hommes de son temps (4). La galerie qu'elle s'était composée à Tivoli renfermait le *Brutus* de David, le *Marius* de Drouais, le *Bélisaire* de Gérard, la *Phèdre* de Guérin (5). Mme de Staël comparait un de ses héros « à l'Apollon du Belvédère lançant la flèche du serpent (6) » et déroulait une scène de Delphine devant le *Marcus Sextus* de Guérin (7).

Enfin, cette initiatrice à la pensée germanique, en condamnait l'art par une sentence tranchante et générale. « Le Nord, affirmait-elle, est si peu favorable aux arts qui frappent les yeux qu'on dirait que l'esprit de réflexion lui a été donné seulement pour qu'il servît de spectateur au Midi (8). »

L'Allemagne artistique allait avoir très peu de part au mouvement de la peinture française. La pensée germanique, la pensée du Nord ne devait agir, sur nous, que par l'Angleterre; tandis qu'au sud de l'Europe, un homme qu'un

(1) *Corinne,* XIX, 6.
(2) *De l'Allemagne,* II, 32.
(3) *Corinne,* VIII, 3.
(4) *Corinne,* VIII, 2.
(5) *Corinne,* VIII, 4.
(6) *Delphine,* lettre XLII de la troisième partie.
(7) *Delphine,* lettre VIII de la seconde partie.
(8) *De l'Allemagne,* II, 32.

« hasard remarquable avait fait naître sur la terre médiévale d'Espagne (1), » Goya, par son génie fantastique, désordonné, troublé et puissant, véritable auxiliaire des peintres anglais, sans exercer une influence comparable à la leur, devait, à certaines heures, impressionner un Eugène Delacroix (2).

(1) Richard Muther, *Geschichte der Malerei, in XIX^{en} Iahrhundert,* II, 55.

(2) *Journal,* 7 avril 1824; lettre du 24 janvier 1832; Champfleury, *Les Vignettes Romantiques*, p. 290; Paul Lefort, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1868.

CHAPITRE SEPTIÈME

L'INDIVIDUALISME ET LA LIBERTÉ

Les différentes tendances que nous venons d'étudier travaillaient également à renouveler l'art, mais elles étaient loin de s'accorder et d'indiquer aux peintres une direction unique.

L'importance croissante prise par la vie contemporaine encourageait l'artiste à se plonger dans la réalité; d'autre part, le renouvellement des études historiques l'éloignait du présent pour le rattacher au passé et du vrai pour l'inviter au vraisemblable; la restauration du catholicisme appelait à exprimer l'au-delà; l'influence du monde germanique favorisait les conceptions profondes et vagues.

Précision et rêverie, exaltation de la pensée et glorification des richesses de la matière, archéologie et mysticisme, lequel de ces courants contradictoires dominerait et détruirait les autres?

Ceux des contemporains pour lesquels l'œuvre de David n'apparaissait point impérissable, imaginaient, sans doute, que l'Ecole évoluerait lentement ou qu'un novateur, rompant avec le présent, comme David lui-même l'avait fait avec ses maîtres, l'établirait sur des bases nouvelles.

Dès lors, les ateliers futurs continueraient à se disputer des couronnes académiques; on apprendrait aux élèves des règles transformées mais uniformes, et, comme autrefois, on verrait les mieux doués des jeunes artistes se discipliner en vue du concours de Rome et préluder, par le Grand Prix, à leur brillante carrière.

L'événement fut tout différent. Avec l'Ecole impériale, c'est l'Ecole même, c'est-à-dire l'unité, la discipline de la peinture française, qui était condamnée. Après ce dernier effort d'absolutisme et de tyrannie, le dix-neuvième siècle devait s'affranchir de toute tutelle. L'individualisme allait fonder la liberté artistique.

Cette émancipation doit-elle nous étonner? La durée de l'école davidienne est bien plus faite pour nous surprendre, tant lui semblent défavorables les circonstances dans lesquelles elle se développa.

Sous l'ancien régime, «les hommes avaient pris l'habitude de rester dans leur

condition; ils ne s'indignaient pas d'y être confinés... La perspective restreinte empêchait l'imagination et l'espérance de se lancer éperdument dans l'avenir indéfini: l'ambition, tout de suite rabattue en terre, marchait au lieu de voler; elle sentait dès l'abord que les sommets étaient hors de sa portée; il lui suffisait de monter lentement un ou deux degrés» (1).

Les peintres, comme les autres, voient leur horizon borné. Ils ne peuvent se faire connaître que s'ils sont de l'Académie de Peinture; il faut donc qu'ils lui fassent leur cour et au Surintendant des bâtiments et aux Grands qui leur fournissent des travaux. L'hostilité d'un personnage puissant peut les ruiner, les obliger à l'exil. Tout, autour d'eux, leur inspire l'humilité et le respect. La meilleure condition sociale à laquelle ils peuvent prétendre reste toujours peu élevée; l'idée d'une grande considération à obtenir ne peut ni les soutenir ni les exalter. Enfin, leur carrière offre, comme les autres, des rouages réguliers et c'est une pensée naturelle à tout novice de se laisser engager dans l'engrenage. D'ailleurs, en une société où l'on craint de se singulariser, où les visages sont rasés pour être plus uniformes, où le costume et le mobilier sont soumis au goût universel, ce n'est point par l'originalité que l'on marche à la fortune.

Avec la Révolution tout change: «Les ambitions qui, sous l'ancien régime, s'espaçaient au dehors ou s'amortissaient à domicile, se sont dressées dans l'enceinte du sol natal et déployées tout à coup au delà de toute attente (2).» Désormais, tout est ouvert à tous et l'agrandissement énorme de la France offre un champ d'action infini aux esprits enivrés. «En ce temps-là, dit Stendhal, un garçon pharmacien, parmi ses drogues et ses bocaux, dans une arrière-boutique, se disait, en pilant et en filtrant, que s'il faisait quelque grande découverte, il serait fait comte avec 50.000 livres de rente (3).»

Depuis 1789, il s'est produit en France une extraordinaire éclosion d'hommes. Ceux qui végétaient obscurs sous la Monarchie, en quelques années, en quelques mois, se révèlent et marquent leur place dans leur temps et dans l'Histoire. Si Napoléon fut, comme le voulait Taine, un condottière, l'âge dans lequel il a vécu ne le favorisa pas seul et les révolutions qui ont ouvert l'ère contemporaine offrirent à l'audace et à la *virtu* des facilités analogues à celles que l'Italie avait données à ses officiers, à ses poètes, à ses artistes.

Près de ces législateurs, de ces généraux, procureurs ignorés, sous-officiers de la veille, qui, sans cette crise que seuls quelques-uns d'entre eux avaient préparée, seraient morts en gardant leur secret, les peintres ne seront-ils pas

(1) Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, le régime moderne, t. I, III, III, II.
(2) Taine, *op. cit.*, III, III, III, p. 318.
(3) Cité par Taine, *op. cit.*, p. 345.

illuminés d'une parcelle de la force nouvelle qui « surexcite les facultés, décuple les énergies, transporte l'homme au delà de lui-même, fait des enthousiastes et des héros (1). »

Leur situation sociale a été entièrement transformée. Ils ne sont plus des domestiques reçus par les grands avec une familiarité méprisante. Considérés et honorés, collaborateurs de la Révolution, le gouvernement impérial leur accorde des fonctions en vue, les admet dans la Légion d'Honneur, au Sénat (2). « Les Beaux-Arts ont recouvré la dignité, un des meilleurs éléments de leur splendeur future. »

Le sentiment de la gloire est plus vif qu'en aucune période (3) et plus d'un, comme le dira, un jour, Eugène Devéria, rêve « la gloire absolue d'un grand nom (4). »

C'est au milieu d'une universelle exaltation que grandit la génération du siècle ; c'est avec fièvre qu'ils vont chercher à faire connaître leur nom.

A ces affamés de renommée, les voies régulières suffiront-elles ? Mais ces voies régulières ont été bouleversées. La Révolution a détruit l'ancienne Académie de Peinture et, bien que la création de l'Institut ait établi une Académie nouvelle, les Arts sont libres, depuis le jour où tous ont pu se soumettre directement au jugement du public. Les honneurs académiques ne sont plus, comme autrefois, l'entrée nécessaire dans le métier d'artiste. Il n'y a plus de filière obligée et quiconque est assez fort peut aller à la conquête de la gloire. Aussi, l'autorité de David n'a-t-elle subsisté que parce qu'elle s'était établie avec force dans l'opinion publique et s'était mise au-dessus des contradictions. A l'époque où nous sommes arrivés, ébranlée de toutes parts, les grands talents vont lui échapper.

Désormais, seront seuls écoliers les médiocres, ceux qui ne voient pas, qui ne sentent pas par eux-mêmes, et dont l'ambition est mesurée comme le génie. Prix de Rome, Abel de Pujol, Heim, Couder, Picot ou Court ! mais Géricault, Bonington, Delacroix, Decamps, Delaroche ou Horace Vernet ne le seront pas.

Ces derniers, avec une sensibilité inégale, ont éprouvé trop d'impressions pour se modeler sur leurs aînés. Autour d'eux, les systèmes politiques, religieux, sociaux se sont livré bataille. Disciplinée par le silence, en apparence unifiée, la France est rendue à elle-même et au doute par la Restauration. Dans ces luttes ardentes, plus rien qui soutienne, plus de force indiscutée. Saisis par ce désarroi universel, les peintres ne trouveront pas, dans leur art, un chef,

(1) D'après Taine, *op. cit.*, p. 345.

(2) Benoît, *op. cit.*, p. 256.

(3) « La gloire n'est pas un vain mot pour moi. Le bruit des éloges enivre d'un bonheur réel. » Delacroix, *Journal*, 29 avril 1824, p. 103.

(4) Alone, *Eugène Devéria*, p. 15.

un guide qui satisfasse le tumulte confus de leurs aspirations et, comme ils ne verront rien de solide en dehors d'eux, ils chercheront en eux-mêmes, dans leur propre caractère, la force directrice; ils reposeront sur la puissance intime de leur personnalité.

L'individualisme, qui est le signe distinctif du Romantisme littéraire, n'est donc pas caractéristique des seuls poètes lyriques (1). Il naît de causes générales qui s'imposent aussi aux artistes et la Restauration est la date de son épanouissement, parce que c'est l'époque où se découvre le mieux l'incertitude de toutes les idées et de toutes les croyances.

Chateaubriand et Rousseau, les écrivains du Nord si profondément imprégnés d'individualisme, ne sont pas les causes du développement des personnalités ; ils interviennent seulement pour le favoriser. Werther, Hamlet, René, Lara, Faust ou Obermann entretiennent un feu qu'ils n'ont pas allumé et leur sensibilité maladive n'atteint pas toutes les âmes indépendantes. L'individualisme, général chez les grands artistes, ne sera morbide que chez quelques-uns.

Conduits à l'originalité par les ressorts de leur nature ou par le hasard des événements, secouant le joug de leur maître, comme Géricault, ou privés de direction, comme Decamps, ils auront tous ce sentiment commun : la croyance en soi, croyance robuste chez Ingres, maladive, sujette à des retours, chez Delacroix.

« Je crois en moi, dit Vigny par la bouche de Stello, parce que je sens au fond de mon cœur une puissance secrète, invisible et indéfinissable... je crois fermement en une vocation ineffable qui m'est donnée... je crois au combat éternel de notre vie intérieure qui féconde et appelle, contre la vie extérieure qui tarit et repousse (2). »

Ce credo, les peintres, qui exposeront en 1819 ou en 1822, l'ont inconsciemment formulé.

Ingres, grandi dans l'École, parti à Rome en qualité de Grand Prix, s'isole en Italie et refuse de revenir en France. Bafoué par le public, incompris par ses confrères, il brave l'opinion, affronte la misère qui le condamne à d'obcures besognes quotidiennes ; doué d'« une force de volonté plus remarquable encore que son talent » (3), il persiste dans ses idées hautaines et intransigeantes. Sectaire de la religion qu'il s'est forgée, le doute n'entre point dans sa pensée et, toute sa vie, il gardera une assurance terrible en l'excellence de ses principes (4).

(1) Brunetière, *L'Évolution de la Poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, tome I, quatrième leçon, II, *Le Développement de l'Individualisme*.

(2) *Stello*, ch. VII, un Credo.

(3) Léopold Robert, lettre du 30 nov. 1822.

(4) « Quand il est sûr de marcher dans la bonne voie... l'artiste peut s'armer de la hardiesse et de l'assurance qui conviennent au vrai talent. Il ne doit pas se laisser détourner du vrai chemin par le

L'âme de Delacroix, plus mobile et plus riche, ne connut pas cette inébranlable fermeté : mais, au milieu des découragements (1) et des lassitudes, Delacroix se roidissait contre lui-même et réveillait l'ardeur qu'il sentait affaiblie. Attentif à s'observer, il se prodiguait les conseils, s'insurgeait contre sa mollesse, ne craignait pas de se rudoyer. Il avait rêvé, dès sa jeunesse « à ce rameau d'or, qu'il n'est donné de cueillir qu'aux favoris de la nature (2) » ; quand il se rappelait quelque sublime peinture, son esprit s'indignait et foulait aux pieds « la vaine pâture du commun des hommes (3) ». Ce sentiment intime de supériorité et d'ambition le préserva.

Il se figurait la vie des hommes qui se sont élevés au-dessus du vulgaire comme « un combat continu » (4). Il institua donc une lutte contre lui-même et pratiqua cette culture du moi sur laquelle les psychologues contemporains ont appelé notre attention.

Témoin précieux et fidèle, son Journal, qu'il rédigeait pour lui seul, nous permet d'assister aux mouvements secrets de sa pensée.

Dante et Michel Ange étaient les deux grands guides de Delacroix; leur souvenir l'élevait au-dessus de lui-même. « J'ai senti, écrivait-il après avoir contemplé un dessin de Michel-Ange, j'ai senti se réveiller en moi la passion des grandes choses (5) ». Aussi les évoquait-il aux heures de faiblesse. « Pense au Dante, relis-le continuellement, secoue-toi pour revenir aux grandes idées (6). » « Je ne suis donc qu'un sabot ? je ne suis remué qu'à coup de fouet, s'écriait-il dans un accès de colère contre lui-même, je m'endors sitôt que manquent les stimulants (7). »

Pourquoi Dante et Michel-Ange avaient-ils tant d'empire sur lui ? Sans doute parce que leur génie hautain n'avait rien sacrifié au désir de plaire à la foule (8), mais aussi et surtout parce qu'ils avaient, à ses yeux, vécu isolés et solitaires.

Isolé, Delacroix croyait l'être. Le mal du siècle ne l'avait pas épargné : avec Childe Harold, il pensait que le monde ne pénétrait pas jusqu'à lui. « La nature,

blâme d'une foule ignorante, c'est lui qui a raison, c'est de lui que viennent les leçons et les exemples du goût. » Ingres dans Delaborde, *Ingres*, p. 118.

(1) Voir une lettre du 28 avril 1828, dans Burty, *Lettres de Delacroix*, p. 89.

(2) Lettre à Pierret, le 23 oct. 1818 (dans Burty, *op. cit.*, p. 17).

(3) Lettre à Pierret, le 18 sept. 1818 (*ibid.*, p. 15).

(4) *Journal*, 6 juin 1824, tome I, p. 128.

(5) 30 décembre 1823, p. 45.

(6) 3 mars 1824, p. 68 ; — voir aussi 7 mai 1824, p. 113. « Recueille-toi profondément devant ta peinture et ne pense qu'au Dante. »

(7) 3 mars 1824, p. 69.

(8) « Je ne suis pas né décidément pour faire des tableaux à la mode », disait Delacroix, le 30 décembre 1823 ; Georges Sand, parlant de Delacroix (dans l'*Histoire de sa Vie*, V, v. 1856), célèbre « la vie modeste et longtemps gênée qu'il a acceptée plutôt que de faire aux goûts et aux idées du siècle (qui sont bien souvent celles des gens en place) la moindre concession. »

disait-il, a mis une barrière entre mon âme et celle de mon ami le plus intime (1). » Quant à la solitude elle était, pour lui, le gage nécessaire du travail. « Penses-tu, se demandait-il, que Byron eût fait, au milieu du tourbillon, ses scènes énergiques? que Dante fût environné de distractions, quand son âme voyageait parmi les ombres?... Sans elle, rien! (2) » Sans elle, c'est-à-dire, sans la solitude.

« Malheureux! se disait-il encore, que peut-on faire de grand, au milieu de ces accointances éternelles avec tout ce qui est vulgaire?... Nourris-toi des grandes et sévères beautés qui nourrissent l'âme... Cherche la solitude. » Et il s'imposait, sinon de renoncer à voir le monde, au moins de fermer à tous la porte de son atelier (3).

Ainsi, constamment replié sur lui, soucieux de se diriger et se surveiller, même dans les détails matériels de son existence, nourriture (4) ou sommeil (5), quand ces détails pouvaient contrarier son travail, Delacroix alimentait la flamme qu'aucun contact ne venait altérer.

Vers le même temps, Géricault déclamait contre les écoles où se détruit l'originalité (6) et proclamait l'utilité des obstacles qui « sont nécessaires au génie et comme son aliment; ils le mûrissent et l'exaltent, disait-il; il serait resté froid dans une route facile. Tout ce qui s'oppose à la marche dominante du génie l'irrite et lui procure cette fièvre d'exaltation qui renverse et domine tout et produit des chefs-d'œuvre (7) ».

Sans doute, peu d'artistes eurent, près d'Ingres, de Delacroix ou de Géricault, leur énergie, leur puissance d'analyse ou leur impatiente originalité. Chez tous les novateurs nous reconnaîtrons, du moins, le souci de se dégager des influences subies et de faire œuvre personnelle. Un Léopold Robert même, respectueux, autant qu'il est possible, de ses maîtres, et qui, dix ans plus tôt, eût été le plus docile des écoliers, s'ingéniera à trouver « un genre que l'on ne connût pas avant lui (8). »

Ce qu'il faut remarquer aussi, c'est qu'aucun des révolutionnaires ne cherchera à restreindre chez les autres la liberté qu'il désire pour lui (9). Ingres, malgré

(1) 26 avril 1824, p. 100.

(2) 18 mai 1824, p. 122.

(3) 31 mars 1824, p. 77; 4 avril 1824, p. 80.

(4) « Il faut dîner peu... vivre sobrement comme Platon », 31 mars 1824, p. 76.

(5) « Se lever bon matin, et surtout ne pas refaire de somme, une fois réveillé, *Chose très importante,* » 18 janvier 1824, p. 54.

(6) Clément, *Géricault,* p. 247; La Combe, *Charlet,* p. 16, note 4.

(7) Clément, *op. cit.,* p. 248.

(8) Lettre du 3 octobre 1822, citée par Clément, *Léopold Robert.*

(9) Delacroix défendit, plus tard, Courbet devant le jury du Salon: « Il fut superbe lorsqu'il parla de la liberté de l'art, du respect aux tendances diverses, même brutales. » Jules Breton, *Un Peintre paysan,* p. 269.

son caractère dominateur, ne prendra pas avant longtemps les allures d'un professeur. Delacroix se défendra toujours d'être le chef d'une école.

Chacun va marcher dans sa voie. Unis pour détruire « la Bastille académique » les combattants ne se soucieront pas d'élever une citadelle nouvelle sur l'emplacement de l'édifice détruit.

Si nous reposons, à présent, la question que nous proposions au début de ce chapitre et si nous cherchons, parmi les tendances diverses qui sollicitaient le dix-neuvième siècle, celle qui allait dominer, il nous paraîtra que l'interrogation était mal posée et qu'il n'y a pas lieu d'y répondre. Des éléments contradictoires vont germer côte à côte. Dans la bataille qui va s'engager, les peintres pourront se réclamer du plus illustre combattant et se ranger autour de Delacroix, comme les poètes s'abritent derrière Hugo : mais, s'ils poussent un même cri de guerre, ils n'auront, à l'intérieur du camp, ni chef ni discipline.

Le rôle que David a tenu, nul ne le reprendra après lui. L'Ecole française va mourir. Bientôt il n'y aura plus que des peintres français qui traduiront la pensée de leur temps selon les nuances de leur tempérament et de leur génie. La monarchie est abolie dans l'art et, avec l'époque dont nous allons aborder l'étude, commence le règne de la LIBERTÉ (1).

(1) Sur l'individualisme on peut lire : de Vogué, *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*, ch. VI ; — voir aussi l'*Album National*, 18 avril 1829, p. 315. « Au siècle où nous sommes arrivés, la première condition de toute espèce de talent dans un art quelconque, doit être, non pas comme on le prétend l'originalité, mais bien l'individualité. » — « Un artiste qui étudie doit être libre », dit Prudhon (*Archives de l'Art français*, tome V, p. 133-134).

LIVRE DEUXIÈME

LA BATAILLE

CHAPITRE PREMIER

Supposons, vers 1815, un amateur sollicité par quelque étranger de lui faire connaître les principaux peintres de la France (1). Des noms familiers lui seraient d'abord venus aux lèvres : celui de David, le premier; puis il aurait cité Guérin, Girodet, Gros et Gérard, attribuant à chacun de ces artistes, selon ses préférences, une place plus ou moins éminente. Il n'aurait pas oublié Prudhon dont il aurait caractérisé le génie et l'isolement (2). Après cette phalange d'élite, il se serait recueilli, aurait hésité quelques instants, et d'autres héros de moindre notoriété lui seraient revenus à la mémoire : il aurait énuméré, un peu au hasard, Vincent, Regnault, Lethière, Meynier, Hennequin, Paulin Guérin, Granger, Carle Vernet, Isabey le miniaturiste, Bidault le paysagiste ou Bertin. Il est à présumer qu'il aurait oublié Géricault exposant de 1812 et de 1814. Quant à Ingres, il n'en aurait parlé que pour déplorer les hérésies esthétiques où celui-ci consumait son talent.

Ce dénombrement se serait, sans aucun doute, terminé par un couplet à la

(1) Voir, par exemple, la liste dressée par le *Mercure de France*, oct. 1815. — Consulter aussi la liste dressée en 1800 par l'expert Lebrun pour Lucien Bonaparte (*Nouvelles Archives de l'Art français*, tome I, p. 431).

(2) Casimir Delavigne, dans la seconde Messénienne, énumérant les tableaux les plus célèbres de l'École, cite *Jaffa* (Gros), *Austerlitz* (Gérard), *Didon* (Guérin), *Eudymion* (Girodet), *La Justice* (Prudhon) et *Léonidas* (David).

gloire de l'Ecole Française (1) accompagné, peut-être, de quelques réflexions sur les améliorations légères qui pourraient encore en parfaire l'excellence.

S'adressant, pour contrôler ces renseignements, à diverses personnes, notre étranger n'aurait point trouvé dans leurs réponses des divergences de vues bien sensibles; il lui aurait été facile de faire la moyenne des opinions et d'avoir une idée juste, sinon de notre peinture, au moins de la notoriété dont jouissaient nos peintres.

Quinze années plus tard, en 1830, une semblable enquête aurait donné des résultats bien différents. Les paroles auraient pris un ton singulièrement ému et passionné. L'étranger eût été surpris d'entendre ses différents interlocuteurs soutenir, avec une égale violence, des doctrines contradictoires ; il eût été étonné de voir le même peintre qualifié, tour à tour, d'immense génie et de malfaiteur public. Il aurait vite compris que la France picturale était, comme la France littéraire, en proie à la guerre civile. Avec un peu de réflexion il aurait fait le départ des combattants ; d'une part les disciples de David, affaiblis par la mort de leur chef et par la disparition de Guérin et de Girodet, mais renforcés par quelques jeunes gens, Abel de Pujol, Picot, Couder, Court ou Léon Cogniet ; d'autre part, les révolutionnaires, portant déjà le deuil de Géricault et de Bonington ; milice fougueuse que dominaient Delacroix, Isabey, Deveria et Decamps, près desquels combattaient, avec moins de grandeur et plus d'habileté, les Delaroche, les Horace Vernet, les Robert Fleury et les Léopold Robert ; novateurs qui, en 1830, reconnaissaient encore Ingres pour un de leurs alliés.

Avant d'étudier ces différents adversaires, avant de montrer comment les uns développèrent les éléments de rénovation que nous venons d'analyser et comment les autres essayèrent, au contraire, de soutenir l'arche menacée, nous allons chercher à savoir comment la lutte s'est engagée, quelles en furent les premières escarmouches, les circonstances où se produisirent les champions, la tactique des partis, les impressions de la foule spectatrice.

Le temps qui simplifie et abrège toutes choses a réduit et condensé cette évolution. Par un besoin exagéré de précision, on aime, parfois, à ramener à une date unique l'éclosion du Romantisme pictural. On évoque tantôt l'année 1822, tantôt l'année 1824, c'est-à-dire le souvenir des premiers triomphes de Delacroix ; d'autres, qui veulent paraître mieux informés, remontent à 1819, c'est-à-dire à

(1) Oui, j'en suis fier encor ; ma patrie est l'asile,
Elle est le temple des Beaux-Arts.
. . . .
Des chefs-d'œuvre français naissent de toutes parts,
Ils surprennent mon cœur à d'invincibles charmes,

dit encore C. Delavigne, *op. cit.* Se rappeler les vers cités à la fin du chap. I.

l'exposition du *Radeau de la Méduse*. Le plus souvent, au contraire, on se contente de rappeler, en termes vagues, « la Génération de 1830 » (1).

Il n'y aurait pas lieu d'insister sur l'inexactitude de semblables usages s'ils se réduisaient à altérer les faits et s'ils n'en dénaturaient pas la signification. A parler de la Révolution de 1824 ou de l'explosion de 1830, on n'emploie pas seulement des dates contestables; on commet aussi une série d'erreurs graves d'appréciation. Il semble que la Révolution se soit déclarée en un instant, qu'elle ait été, par conséquent, concertée par ses auteurs; il semble encore que le mouvement ait été immédiatement dénoncé et combattu.

Il serait pourtant surprenant qu'un travail aussi important, auquel tant d'individus ont pris part, se soit manifesté par une poussée subite; il faudrait, d'ailleurs, reconnaître aux artistes et aux critiques une perspicacité extraordinaire, pour avoir discerné, tout de suite, la nature et les forces de l'ennemi inopinément apparu. Il faudrait croire, enfin, qu'il y eut accord, dans l'attaque comme dans la défense, et que Géricault, Ingres ou Delacroix avaient des vues communes; proposition qu'il suffit d'énoncer pour en rendre la fausseté évidente.

La réalité est plus complexe.

L'entrée des combattants a été successive; l'alarme n'a pas été sitôt donnée. Ce n'est qu'à la réflexion que l'on a démêlé l'importance et la généralité d'un effort où l'on n'avait aperçu, à la première heure, que le caprice individuel de quelques esprits aventureux : on a alors appliqué aux peintres l'épithète de Romantiques (2). Mais il s'est trouvé que, sous cette étiquette commune, ils représentaient des tendances très différentes et que les champions, comme le public, ont été également aveugles ou aveuglés.

Nous allons essayer de retrouver la physionomie des événements artistiques parmi lesquels, de 1815 à 1830, s'est déclarée la Révolution. A l'aide des Journaux, des Brochures, des Revues nous démêlerons les impressions hésitantes, les surprises, les engouements du public et des artistes. Nous suivrons pas à pas les erreurs de l'opinion et nous réserverons, pour d'autres moments, le soin d'interpréter et les discussions.

C'est donc une chronique fidèle que nous allons tenter (3).

(1) M. Gonse (*La Sculpture française*, p. 277) dira, par exemple, qu'en 1833 « on était au lendemain des premières victoires de Léopold Robert et d'Eugène Delacroix » (*Dante et Virgile*, 1822 ; l'*Improvisateur Napolitain*, 1824).

(2) « Au début chacun agit pour son propre compte. Le signal fut donné presque à la même date ; on parut à peine se concerter, ce ne fut point une conspiration, on se rencontra dans la lutte. » Eug. Fromentin, *Un Programme de Critique*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1880.

(3) Consulter Petroz, *l'Art et la Critique en France depuis* 1822, ouvrage assez faible ; Gosselin, *Histoire anecdotique des Salons de Peinture depuis* 1673, 1881, très faible ; Anatole de Montaiglon, *Le Livret de l'Exposition faite en* 1673 *dans la Cour du Palais-Royal*, *réimprimé avec des notes et suivi d'un essai de bibliographie des livrets et des critiques depuis* 1673 *jusqu'en* 1851, 1852, précieux bien qu'incomplet.

La Restauration des Bourbons pouvait avoir sur les arts une influence très puissante et très fâcheuse.

Les chefs-d'œuvre consacrés à célébrer les gloires d'un régime désormais détesté étaient menacés de destruction. Les artistes, compromis par leur zèle révolutionnaire et par la protection impériale, pouvaient craindre la vengeance des anciens émigrés. La section des Beaux-Arts de l'Institut verrait-elle se reformer contre elle l'ancienne Académie de Peinture?

Pour l'avenir, les Bourbons se montreraient-ils des Mécènes généreux ? D'autre part, il était à prévoir que la nature des sujets proposés aux artistes allait être modifiée. Il n'était plus question, pour le présent, de gloire militaire et, par conséquent, les matières fournies par la victoire cessaient de s'offrir aux peintres. Par contre, le régime qui renouait la chaîne des temps favoriserait, sans doute, l'inspiration historique et chrétienne.

Quelques événements survenus au cours de la première Restauration laissaient les esprits indécis au sujet des dispositions des Bourbons à l'égard des artistes.

Gros avait reçu l'ordre de continuer la décoration de la coupole du Panthéon avec les modifications que les événements rendaient nécessaires (1). Le duc d'Angoulême, escorté de Wellington, était venu présider la distribution des Prix de l'Institut.

Ces actes étaient rassurants ; mais, à cette même cérémonie honorée de la présence d'un prince du sang et des ambassadeurs des puissances alliées, le nom de David, professeur de deux élèves couronnés, n'avait pas été prononcé, et ce silence, contraire aux usages, avait jeté quelque trouble (2). Il y avait lieu de craindre que la bienveillance des Bourbons ne couvrît pas tout le passé.

Cependant, après les Cent Jours, Louis XVIII sembla prendre à tâche de rassurer les artistes.

Il avait reçu, à son entrée à Paris, une pétition de plusieurs membres de l'ancienne Académie de Peinture (3) ; mais, s'il leur avait fait une réponse aimable et vague, il n'avait pas songé à détruire l'Institut dont la réorganisation, par une ordonnance du 21 mars 1816, se borna, en ce qui concerne la Peinture, à des modifications insignifiantes (4).

(1) Delestre, *Gros*, 1re éd., p. 196.

(2) Lettres de Léopold Robert, du 11 et du 14 octobre 1814, dans Clément, *Léopold Robert*.

(3) *Réclamation de plusieurs Artistes, membres de l'ancienne Académie Royale de Peinture, Sculpture, Gravure de Paris*, 1816, brochure de 4 pages. Elle est signée par Perrin, Echard, Dumont, Vestier, Massard, Wille, Boquet, Callet, Beauvallet, De Seine.

(4) Les membres de la Section de Peinture portés à 12 en 1815, le furent à 16 en 1816. La Section d'Histoire et Théorie, créée en 1815, fut supprimée en 1816 et remplacée par 10 académiciens libres (Franqueville, *Le Premier Siècle de l'Institut*, 1895-96, I, p. 60) ; H. Delaborde, *l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, 1891.

Un deuil universel frappait les amis des arts. Les alliés avaient réclamé les trésors artistiques dont ils avaient été dépouillés (1). Le Louvre avait dû livrer aux commissaires européens ces collections incomparables que l'on s'était habitué à considérer comme françaises. On oubliait la manière dont elles étaient entrées dans le Musée, contre l'opinion même des principaux artistes, pour rester sensible à la seule spoliation. Les journaux (2) déploraient ce malheur. Des brochures le commentaient (3). Lebreton, dans sa notice annuelle sur les travaux de la classe des Beaux-Arts (28 décembre 1815), ne se consolait que par la pensée de l'usage excellent que la France avait fait de ces œuvres, dont elle ne s'était pas montrée indigne. Casimir Delavigne se faisait l'écho de la douleur publique et consacrait une ode, la deuxième de ses Messéniennes, à la *dévastation du Musée*. Il flétrissait les alliés, sans se douter que ses imprécations auraient pu se tourner, quelques années auparavant, contre la France même :

L'Etranger, qui nous trompe, écrase impunément
La justice et la foi par la force étouffées.
. . . .
Il triomphe en barbare et brise nos trophées.

Il rappelait, sous une forme mythologique bien fade et bien faible, l'enlèvement de la Vénus de Médicis.

Le deuil est aux bosquets de Gnide.
Muet, pâle et le front baissé,
L'Amour, que la guerre intimide,
Eteint son flambeau renversé.
Des grâces la troupe légère
L'interroge sur ses douleurs.
Il leur dit, en versant des pleurs :
J'ai vu Mars outrager ma mère (4).

Mais, au lieu de se complaire à ces lamentations stériles, Delavigne préférait nous consoler par la splendeur artistique de la France.

Noble France, pardonne, à tes pompeux travaux,
Aux Puget, aux Lebrun, ma douleur fait injure.

(1) Eugène Müntz dans la *Nouvelle Revue,* 15 avril 1897 ; 5.233 objets, 2.000 peintures ou sculptures furent restitués.

(2) *Mercure de France*, octobre 1815, p. 323.

(3) *Observations d'un Français sur l'enlèvement des chefs-d'œuvre du Muséum,* 1815 ; *Un Français à l'honorable lord Wellington sur sa lettre du 23 décembre dernier à lord Castlereagh,* 1815 ; J.-B. Dep*** (Deperthès), *Opinion sur la destination qu'il conviendrait de donner au Muséum.*

(4) La Vénus de Médicis (note de Casimir Delavigne).

Il énumérait les succès de l'école française : *Jaffa*, *Austerlitz*, *Endymion*, *La Justice et la vengeance divines*, *Phèdre*, *Léonidas*.

Des chefs-d'œuvre français naissent de toutes parts,
Ils surprennent mon cœur à d'invincibles charmes.

et terminait par un chant d'espérance :

Oui, j'en suis fier encor, ma patrie est l'asile,
Elle est le temple des Beaux-Arts :
A l'ombre de nos étendards,
Ils reviendront ces dieux que la fortune exile.

Tout le monde, d'ailleurs, comprit bientôt, avec le poète, qu'il importait, avant tout, de réparer nos pertes ou tout au moins de les dissimuler en comblant avec ingéniosité les vides qu'elles laissaient aux murs du Louvre. Bien que dépouillés, nous restions encore très riches. Le *Mercure* de décembre 1815 montrait que toutes les grandes écoles de peinture étaient largement représentées. Il suffisait de transporter la galerie de Médicis de Rubens, la *vie de saint Bruno* de Lesueur, les *ports* de Joseph Vernet, les œuvres de Philippe de Champagne au musée pour en garnir avec décence les parois. Quant au Luxembourg que l'on dégarnirait ainsi, on en ferait un musée des artistes vivants, rempli, dès sa création, d'œuvres glorieuses. A la fin de janvier 1816 (1), les journaux annoncèrent que cette transformation était imminente et elle s'accomplit, en effet, bientôt.

Les exigences des alliés n'avaient pas seules appauvri la France artistique. Le musée des monuments historiques était dispersé et la publication des principales richesses qu'il avait contenues, poursuivie à ce moment même par Alexandre Lenoir, en rendait la perte plus déplorable.

Le 9 janvier 1816, fut adoptée la loi dite d'amnistie, qui exceptait du pardon royal les régicides, c'est-à-dire les conventionnels qui avaient voté la mort de Louis XVI et réduisit ainsi David à sortir de France. David alla s'établir à Bruxelles où il résida jusqu'à sa mort.

Cet exil provoqua une douloureuse émotion parmi les artistes et ne fut pas sans conséquences. Le départ de David priva l'Ecole française, à la veille d'être attaquée, de son autorité la plus considérable. Gros, qui avait accepté la direction de l'atelier de son maître (2), était mal préparé à cette tâche. David avait, jusqu'alors, fait peu d'efforts pour le détourner des sujets où il excellait ; il ne lui

(1) *Annales Politiques*, 28 janvier 1816 ; *Mercure*, février 1816.
(2) « Vous êtes destiné à finir ce que j'ai commencé. » David à Gros, 27 décembre 1819.

laissa plus la même liberté lorsqu'il en eut fait le dépositaire de son enseignement. Poursuivi par les objurgations de ce maître qu'il vénérait, Gros s'engagea dans cette voie déplorable où il consuma désormais ses forces. Il n'en eut pas, comme professeur, plus d'autorité : Bonington, Camille Roqueplan, Robert Fleury, Delaroche et Charlet furent ses élèves. On sait s'il les sut contenir dans la tradition académique.

La dévastation du Louvre, la dispersion du Musée des Monuments historiques, l'exil de David pouvaient aliéner les artistes. Une note, d'allure officieuse, publiée dans les journaux, leur montra la sollicitude royale éveillée à leur égard (1).

« Les arts, y était-il dit, reçoivent chaque jour de nouvelles preuves de la protection de Sa Majesté. Le Ministre de l'intérieur vient encore de demander aux peintres de l'Ecole française quinze tableaux. Déjà onze autres l'avaient été par lui pour décorer l'église de la Madeleine. Précédemment le Ministre de la Maison du Roi en avait demandé quarante-deux. Jamais une demande aussi considérable n'avait eu lieu. Le génie n'est point entravé, car les auteurs jouissent du droit de choisir leurs sujets. » Il faut remarquer que ce panégyrique était incomplet et qu'il aurait dû mentionner les nombreuses commandes que M. de Chabrol, préfet de la Seine, avait faites pour la décoration des églises de Paris (2).

Quelques mois auparavant, les *Annales Politiques* (3) avaient parlé des goûts artistiques du duc de Berry et décrit la galerie où figuraient beaucoup de Flamands et douze Wouwerman.

En juin, le comte de Forbin remplaça Denon à la direction des Beaux-Arts et, bien que l'on eût à regretter un administrateur éminent qui avait rendu d'inestimables services, surtout en 1815, le choix de son successeur, artiste distingué lui-même, parut excellent aux yeux de tous (4).

La faveur royale s'étendait cependant surtout à la peinture religieuse et, dès ce moment, le débat s'élevait entre les partisans et les adversaires de l'inspiration chrétienne. En 1815, Quatremère de Quincy ayant publié ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'Art* où il célébrait le paganisme et l'art antique, les *Annales* avaient défendu contre lui l'art religieux : « Nous ne pensons pas, disait-on, avec M. Quatremère, qu'il n'y a plus d'Olympe où l'esprit exalté puisse s'élever sur les ailes d'une foi poétique (5). » Cette querelle devait reprendre plus ardente en 1819.

(1) *Annales Politiques*, 22 avril ; *Mercure de France*, juillet 1816.

(2) Voir les mentions nombreuses dans les Livrets des Salons. Nous y reviendrons tout à l'heure.

(3) 21 décembre 1815.

(4) Cette même année fut créé un conseil honoraire des Musées. Il devait être présidé par le Ministre de la Maison du Roi ou, à son défaut, par le directeur du Musée ; il était composé de peintres, d'architectes et d'amateurs ; — voir Landon, *Annales du Musée*, 1819, p. 42.

(5) 22 décembre 1815.

L'année 1817 vit le premier Salon réuni depuis la Restauration.

Les visiteurs firent peu attention à certains faits qui les auraient frappés davantage s'ils avaient pu prévoir l'avenir. L'attitude des chefs de l'Ecole était singulière. Aucun d'eux ne semblait avoir songé à maintenir les principes. David avait envoyé de Bruxelles l'*Amour et Psyché* qui marquait, dans sa manière, une évolution très sensible. On y trouvait « une puissance de coloris qu'on ne connaissait pas encore à l'auteur » (1). On lui reprochait d'avoir renoncé à la beauté idéale et d'avoir, pour l'Amour, copié le modèle sans l'idéaliser (2). Ainsi, à la veille de la bataille, le chef de l'Ecole l'abandonnait. Chose plus grave, cet abandon n'était pas involontaire. David subissait la séduction de la Flandre : « Ne me suis-je pas avisé, écrivait-il à Gros (3), de viser à la couleur, et moi aussi je veux m'en mêler, mais c'est trop tard, en vérité. Si j'avais eu le bonheur de venir plus tôt dans ce pays, je crois que je serais devenu coloriste. Ce pays y porte, tout ce qui entoure est d'un ton admirable, et dans ce pays, ceux mêmes qui exercent notre art, sans être de grands peintres, ont un coloris que les Français sont bien éloignés de posséder. »

Gros exposait *Le Départ de Louis XVIII* et les convenances politiques contribuaient au moins autant que les raisons artistiques à attirer le public devant son œuvre.

C'était aussi un succès d'actualité que celui de *L'Entrée de Henry IV à Paris*, de Gérard.

Avec un sentiment remarquable des circonstances, Gérard commençait cette évolution qui devait lui assurer une vogue durable parmi le discrédit de l'Ecole où il avait grandi. Son tableau n'était pas seulement une flatterie au régime nouveau, c'était aussi l'adoption du genre historique dont la popularité allait croissant et dont Gros avait indiqué les ressources.

Ainsi ni David, ni Gérard, ni Gros n'étaient demeurés dans l'esprit de l'École. Il n'était pas jusqu'à Guérin lui-même qui, dans sa *Clytemnestre* (4), n'eût innové en un sens, puisqu'il avait tenté de joindre au mérite des lignes, le piquant d'un éclairage artificiel, et l'horreur du drame.

Il faut ajouter que les artistes qui avaient manifesté plus de docilité étaient accueillis avec froideur. On leur répétait qu'ils manquaient de chaleur, que leur couleur avait des tons de porcelaine, qu'ils s'égaraient par l'imitation de la statuaire, qu'ils donnaient à leurs compositions un aspect théâtral (5). Reproches déjà banals et impuissants d'ailleurs à les décourager.

(1) Miel, *Salon de* 1817, p. 238.
(2) Miel, *ibid.*
(3) 13 septembre 1817, dans David, *David*, p. 543.
(4) Au Louvre, sous le n° 398.
(5) Miel, *Salon de* 1817, p. 55, 56, 230.

La peinture d'histoire n'avait d'ailleurs plus cette supériorité du nombre qui, trois ans auparavant, en faisait encore la reine du Salon de 1814. Le genre historique et les toiles religieuses couvraient les pages du catalogue. Envahissement véritable, qui ne passait pas inaperçu, mais dont on ne mesurait pas le danger. La critique, qui se sentait libre pour attaquer le Moyen Age, se trouvait plus mal à son aise pour blâmer l'inspiration chrétienne et ne le faisait qu'avec timidité (1).

Revoil exposait *La Convalescence de Bayard;* Couder, *La Mort de Masaccio;* Mauzaisse, *Le Baptême de Clorinde;* Bitter, *Charles VII et Agnès Sorel;* Blondel, *La Mort de Louis XII;* Gautherot, *Saint Louis et les Pestiférés;* Hersent, *un Trait de bienfaisance de Louis XVI;* Menjaud, *Louis VI sur son lit de mort;* Ary Scheffer, *La Mort de Saint Louis*, etc. Remarquons enfin que Horace Vernet, qui exposait pour la troisième fois (2), recevait du public et de la critique l'accueil le plus favorable, qu'on était fort éloigné de voir en lui un novateur et qu'on le considérait bien plutôt comme le continuateur de son père, un Vernet III (3).

En 1818, Jal publia une brochure sur le Musée du Luxembourg (4). Ancien officier de marine, auteur érudit d'un *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* qu'il publia dans sa vieillesse, et qui l'a préservé de l'oubli, Jal était un esprit curieux, indépendant, qui suivait attentivement le mouvement artistique, et publia, à plusieurs reprises, sous une forme d'un esprit un peu trop voulu, les réflexions que lui suggéraient ses contemporains. A cette époque il était encore pénétré du Davidisme et la *Scène du Déluge* lui inspirait des éloges enthousiastes (5). Par contre il dénonçait Prudhon, comme autrefois Guizot avait dénoncé Gros, et, après avoir fulminé contre la *Justice et la Vengeance divines* il concluait, non sans solennité : « S'il m'est permis de faire ici quelques réflexions sur le talent de M. Prudhon, je dois à ma conscience de dire publiquement que je le regarde comme fort dangereux ; il n'est point classique et il cesserait d'être agréable, si des élèves inconsidérés, adoptant cette méthode *précieuse*, en propageaient les doctrines qui finiraient par étouffer, encore une fois, les principes du goût, et nous ramèneraient à l'enfance de l'Art (6). »

(1) Miel, *Salon de* 1817, p. 246.

(2) *La Bataille de Toloza, La Mort de Poniatowski*, etc.

(3) Miel, *Salon de* 1817.

(4) *Mes Visites au Luxembourg*, 1818 ; Aug. Jal (1795-1873) a publié un *Glossaire Nautique* (1848), *son Dictionnaire* (1864), etc. — Consulter une autobiographie posthume : *Souvenirs d'un Homme de Lettres* (1877).

(5) Jal, *op. cit.*, p. 66.

(6) Jal, *op. cit.*, p. 62.

Ces remarques étaient tardives : le « mal » était déjà fait et le Salon de 1819 allait en révéler l'étendue.

Le Salon de 1819 eut un très grand succès. Le public y vint en foule (1). Le *Gustave Vasa*, de Hersent; les tableaux d'Horace Vernet, la *Mort de Roland* de Michallon, le *Pygmalion* de Girodet et surtout les *Capucins* de Granet, attiraient la curiosité. On s'arrêtait pour discuter devant le *Radeau de la Méduse* de Géricault et l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême* de Gros. Par contre nul ne faisait attention à l'exposition d'Ingres.

L'invasion du genre et des sujets religieux était plus manifeste qu'en 1817. Elle souleva, cette fois, dans la critique, de vives protestations. Emeric Duval se plaignait de voir « les sujets puisés dans la mythologie en si petit nombre », il déplorait l'abandon de « ces formes grecques dont l'imitation est le fondement de l'art (2) », de « ces images de la poésie grecque, dont la méditation enseigne à embellir tous les autres sujets (3). » « Aurait-on oublié, s'écriait Kératry, la plus belle destination de la peinture ? » « Que me fait votre vieille à la lampe ou votre femme hydropique? que me font vos fleurs et vos paysages, si, faute de nourriture, la vertu s'éteint dans les cœurs (4) ? »

On ne voyait, en effet, que Mérovingiens, Troubadours. Chateaubriand avait inspiré trois tableaux (5), et, tandis que Couder excitait l'émotion des amis du duc d'Orléans par la *Leçon de géographie au collège de Reichenau*, d'autres rappelaient les souvenirs les plus agréables aux Bourbons. Régnier, Revoil, Richard, tout Lyon s'était consacré à Jeanne d'Arc. Saint Louis avait inspiré cinq artistes (6). Quant aux Henri IV, ils étaient innombrables (7).

La multiplicité des toiles religieuses s'expliquait par les commandes officielles (1), dont nous avons déjà parlé. Les peintres soumettaient au public les œuvres dont les avaient chargés le Ministre de l'Intérieur et le Préfet de la Seine. Emeric Duval (8), Jal (9), Kératry (10), avec plus ou moins de réserve, affirmèrent leur peu de goût pour les sujets chrétiens. En une matière que les passions

(1) 1230 toiles étaient exposées. Les commandes officielles se répartissaient ainsi : Maison du Roi, 62 tableaux ; Ministère de l'Intérieur, 32 ; Préfet de la Seine, 17 ; Duc de Berry, 3 ; Duc d'Orléans, 25.

(2) *Moniteur*, 9 septembre 1819.

(3) *Moniteur*, 12 octobre 1819.

(4) *Annuaire*, 1819, p. 34 et 36.

(5) De Lafond jeune, Duvivier et Rioult.

(6) Bergeret, Bouton, Gassies, Gautherot, Vafflard.

(7) Brocas, Bitter, Romny, Vergnaux, Vafflard, Watelet, Raggi (sculpteur), Andrieu, Audouin, Dupuis, Giboy (graveurs), etc.

(8) *Moniteur*, 9 septembre 1819.

(9) *L'Ombre de Diderot au Salon de* 1819.

(10) *Annuaire*, 1819, p. xiij.

du moment rendaient délicate, il était dangereux de dire toute sa pensée. L'auteur de la *treizième lettre à David sur le Salon de 1819* (1) n'osa affirmer son opinion et institua un dialogue entre « un enthousiaste et un amateur » sur la peinture sacrée où, après quelques allusions assez aigres au rôle de Chateaubriand (2), il se garda bien de conclure.

Un certain A. Béraud, dans une *Ode à Louis David* publiée en 1821, devait montrer plus de franchise ou de hardiesse. « Laissons, disait-il,

Laissons au Vatican, à ses splendeurs austères,
Anges, Démons, Martyrs, Miracles et Mystères,
Et Saints, et croix sanglante, ornement des autels.
Prêtres, si vous cédez à la raison des sages,
Dans le temple des arts, n'offrez plus ces images
Au doute des Mortels.

La seule réflexion qui pût consoler les critiques du nombre relativement restreint des toiles historiques, c'était l'éclat de ces dernières. Les plaintes formulées contre la négligence de la couleur avaient été entendues. « On remarque avec satisfaction, dit Duval, que l'Ecole soutient pleinement son mérite, quant au coloris, et qu'elle fait même des progrès dans cette belle partie de la peinture (3). » Mais là encore il y avait péril. « Jamais, je crois, lisait-on dans le *Journal de Paris* (4), l'exposition publique n'avait été éclairée d'une lumière aussi éclatante et jamais non plus l'école française n'avait monté si vivement le ton de son coloris. Reste à savoir si ce n'est pas le cas de dire : *est modus in rebus.* »

Ainsi, sans le connaître encore, on devinait le danger, et cette inquiétude explique la sévérité avec laquelle on traitait ceux qu'on en rendait partiellement responsables.

Jamais Prudhon n'avait été plus maltraité. Il exposait l'*Assomption* qui est aujourd'hui au Salon des Sept Cheminées. « Si nous voulons voir cette année une Assomption de la Vierge, écrivait Jal, regardons celle de M. Prudhon; mais arrêtons-nous devant celle de M. Blondel (5).» Et, de tous côtés, on prémunissait les artistes contre la tentation de l'imiter (6). Sur ce point l'accord était unanime.

(1) *Lettres à David*, p. 85.
(2) « Le christianisme seul est inépuisable, le *génie* n'est que là. »
(3) *Moniteur*, 9 septembre 1819.
(4) 26 août 1819; — voir aussi la *Gazette de France* du 27 août.
(5) Jal, *l'Ombre de Diderot*, p. 205. Blondel était l'un des plus pâles davidiens. Il a décoré en partie la Bibliothèque de Fontainebleau (voir le livre V).
(6) Jal, p. 18; Kératry, p. 73; Emeric Duval (*Moniteur* du 12 octobre).

Un critique, O' Mahony, qui, par exception, avait loué, en excellents termes, les mérites de Prudhon, concluait ainsi : « Quiconque les admirera aura raison, quiconque les imiterait aurait tort (1). » Enfin, par un rapprochement qui, de longtemps, ne devait pas être renouvelé, et qu'il formulait d'une manière bien défectueuse, Jal entrevoyait entre Prudhon et Chateaubriand une analogie et les accusait tous deux de préparer une décadence artistique et littéraire (2).

Ingres n'était pas habitué à la faveur du public. Depuis le salon de 1806 il avait, chaque fois qu'il avait exposé, reçu des remontrances et des leçons assez rudes. « Dans un genre détestable, puisqu'il est gothique, avait écrit Chaussard en 1806 (3), M. Ingres ne tend à rien moins qu'à faire rétrograder l'art de quatre siècles, à nous reporter à son enfance, à ressusciter la manière de Jean de Bruges... Il a du talent, il dessine bien, il sort de l'école d'un grand maître, qu'il en suive les préceptes sans se laisser aller à la fougue d'une imagination déréglée. » Depuis 1806, jugements et conseils n'avaient pas varié et n'avaient, du reste, eu sur Ingres aucune influence. Malgré le rapport de Lebreton en 1808 (4), Ingres avait persisté dans sa voie et il soulevait, en 1819, un véritable orage (5). » Il n'y a qu'un seul sentiment sur le compte de son Odalisque, lit-on dans le *Journal de Paris* (8 septembre) et je ne doute pas qu'il ne s'empressât de la soustraire à nos regards, s'il entendait seulement une partie des propos qu'elle fait tenir dans le public. » Par un accord unanime on accusait Ingres de « nous ramener à l'enfance de l'art » (6). On lui accordait, sauf toutefois Kératry, une grande science du dessin; mais on lui reprochait sa couleur crue, plate et son parti pris de singularité. Le jugement d'Emeric Duval résume avec une certaine modération l'esprit général de ces critiques : « L'Odalisque de M. Ingres, nue et sur un sopha, séduit par la grâce de l'attitude, par l'esprit du regard, par le charme général de la tête. Mais, il faut le dire, les contours sont secs, les bras maigres et plats, les pieds pesants, les draperies chiffonnées, les teintes monotones. Le style et le coloris se rapprochent de la manière du quatorzième siècle. On est fâché de voir un homme, qui a montré du talent, se persuader qu'il se rendra utile à l'art en le faisant rétrograder vers les jours de son enfance, et s'égarer ainsi volontairement et par système. »

(1) O'Mahony, dans *Le Correspondant*, 1819, tome V, p. 184.

(2) Jal, *op. cit.*

(3) *Salon de* 1806, p. 178 et 181.

(4) « De jeunes peintres... ont abandonné les maîtres, depuis Raphaël jusqu'à Lebrun, pour introduire une manière de dessiner mesquine et frivole qui, voulant mettre la naïveté des initiateurs de l'art moderne dans leurs ouvrages, n'arrivaient qu'à se singulariser. »

(5) Il exposait, sous le numéro 619, *Une Odalisque*; sous le n° 620, *Philippe V donnant l'ordre de la Toison d'or à Berwick après Almanza* et sous le n° 1648 (dans le supplément du Livret) *Roger délivrant Angélique*.

(6) Kératry, *Annuaire*, 1819, p. 108; Emeric Duval, *Moniteur*, 9 décembre; *Lettres à David*, p. 239; Landon, *Annales du Musée*, 1819, p. 28; Jal, *l'Ombre de Diderot*, p. 149.

La susceptibilité étant ainsi éveillée, on pourrait croire que tous les novateurs seraient impitoyablement poursuivis. La critique pourtant n'était point si perspicace et accueillait avec indulgence des noms dangereux ou destinés à le devenir. Granet triomphait sur toute la ligne (1). On notait avec plaisir le succès d'Horace Vernet et, en lui refusant le don de l'histoire, on le classait « parmi les premiers artistes de nos jours » (2).

Sur Schnetz, auteur d'un *Samaritain*, les avis se partageaient. « Tableau de grand maître, disait Jal », « chaleur de coloris remarquable, écrivait Kératry » et Gault de Saint-Germain, plus enthousiaste, affirmait que « Van Dyck, Carrache, le Titien, n'auraient pas désavoué ce chef-d'œuvre d'expression, de sentiment et de coloris » (3). Emeric Duval voyait plus juste lorsqu'il reprochait à Schnetz d'avoir manqué au style et à l'Ecole (4).

Tandis que Granet, Vernet et Schnetz recevaient de presque complets éloges, Ary Scheffer, remarqué, en 1817, pour *sa Mort de saint Louis*, ne réussissait pas à plaire avec le *Dévouement des bourgeois de Calais*. La couleur en paraissait « monotone et noire », l'on devinait dans ce vice moins de faiblesse que de parti pris (5) et l'on renvoyait l'auteur prendre « les leçons de Rubens et de Raphael ». Duval devinait, en Scheffer, un auxiliaire de Géricault et montrait ainsi, de nouveau, une clairvoyance que partageaient peu de visiteurs.

Tout, d'ailleurs, s'effaçait devant les discussions véhémentes que provoquait le *Radeau de la Méduse*.

Il faut le proclamer; le succès de Géricault n'était pas uniquement dû à son mérite artistique. Le sujet qu'il avait traité avait passionné, moins d'un an auparavant, l'opinion et provoqué une agitation politique. La *Méduse*, expédiée au Sénégal et partie de la rade d'Aix le 17 juin 1816, avait échoué sur un banc, le 2 juillet, très loin de la côte d'Afrique ; on accusa le gouvernement de négligence et les officiers d'impéritie, et l'opposition saisit cette occasion d'attaquer le pouvoir.

Lorsque Géricault envoya sa toile, on refusa, dans la crainte du scandale, de lui laisser le titre qu'il avait choisi et l'œuvre figura au livret sous la rubrique anodine de : *Scène de naufrage*. Le public rétablit aisément le nom véritable. Le succès ou le bruit fut ainsi dû tout d'abord à des passions fort étrangères à l'art. Les uns félicitèrent Géricault d'avoir fait acte de « citoyen courageux (6) », d'autres le blâmèrent avec véhémence du choix de son sujet (7).

(1) Jal, *l'Ombre de Diderot*, p. 132 ; Kératry, *Annuaire*, p. 31 ; Gault de Saint-Germain, *Choix de productions*.

(2) Jal, p. 26, *Lettres à David*, p. 100.

(3) Jal, p. 220 ; Kératry, p. 246 ; Gault de Saint-Germain, *Choix de productions*.

(4) *Moniteur*, 27 novembre.

(5) Jal, p. 220 ; Emeric Duval, *Moniteur*, 12 octobre ; *Journal de Paris*, 4 septembre.

(6) Jal, *l'Ombre de Diderot*, ch. v.

(7) Kératry, *Annuaire*, 1819, p. 25.

Géricault réussit donc, comme il l'avait espéré, à attirer l'attention sur lui, mais il fut puni de n'avoir pas désiré le succès par l'autorité seule de son talent. Les haines qu'il avait réveillées nuisirent à l'appréciation sereine de son travail. Il fut un peu sa propre dupe. On manifesta sur son nom. Les attaques de la *Gazette de France* atteignaient moins le peintre que l'adversaire politique.

Pourtant, parmi tant de commentaires ardents, l'opinion ne fut point, à l'égard du tableau même, aussi divisée qu'on serait tenté de le croire. Les adhésions sans réserves et les complets « éreintements » furent rares. O'Mahony (1) fut à peu près le seul à louer de tout point ce tableau « exécuté avec une surabondance de verve, une vérité de dessin, une énergie de touche, une hardiesse de pinceau et de couleur qui en centuple les épouvantables effets ». La *Gazette* (2), de son côté, ou Gault de Saint-Germain (3), trouvèrent peu d'écho, dans le blâme universel d'une œuvre « d'un effet très heurté, d'un coloris mort, d'un dessin un peu loin de notre Ecole » « sans coloris, sans caractère, sans expression ». D'une manière générale, on ne se déroba point à l'expression d'horreur que dégageait cette composition tragique (4) et l'on reconnut la verve et la chaleur d'imagination comme les premiers mérites de Géricault. Dans son dessin « vrai » « hardi et vigoureux » on aperçut de l'incorrection « dans les contours, de l'exagération et tout à la fois de la sécheresse (5). »

La couleur fut presque unanimement trouvée vicieuse, « monotone » et « uniforme » (6). On devina pourtant en Géricault un « coloriste par sentiment » et on l'accusa seulement d'avoir mal calculé l'effet. Personne ne considéra la *Méduse* comme le manifeste d'une esthétique nouvelle. Ce qui était nouveauté passa pour incorrection et négligence. On vit en Géricault un écolier, qui, impatient de se faire connaître, s'était hasardé « à improviser un tableau » et l'avait exécuté avec hâte et sans soin (7). Comme à un écolier on lui prodigua des conseils. « A la vive imagination qui avait enfanté une composition si énergique, il fallait le secours de l'étude et l'aide du temps (8). » « Nous ne doutons pas, écrivait Kératry, que, mieux appliqué, le talent de M. Géricault n'honore un jour l'École française » et, pour ramener l'artiste « dans une meilleure voie », Jal lui adressait cette apostrophe, dont nul ne sentit alors le ridicule : « Courage, Monsieur Géricault, tâchez de modérer un enthousiasme qui pourrait vous en-

(1) *Correspondant*, tome V, p. 190.

(2) *Gazette de France*, 27 et 31 août 1819.

(3) Gault de Saint-Germain, *Choix*, etc.

(4) *Lettres à David*, p. 51; O'Mahony. Pourtant Landon ne voulait y voir qu' « une réunion de figures ou de groupes académiques mis d'une manière quelconque en action. » *Annales*, 1819, p. 64.

(5) O'Mahony, *Lettres à David;* E. Duval, *Moniteur*, 12 octobre.

(6) Kératry, *Lettres à David;* Jal.

(7) Lettres à David; Jal; Landon.

(8) E. Duval, *Moniteur*, 12 octobre.

traîner trop loin ; coloriste par sentiment, apprenez à le devenir par pratique, dessinateur encore imparfait, étudiez l'art des David et des Girodet ! »

Malgré tout ce tapage, nul, en somme, ne comprit la gravité du fait artistique qui venait de s'accomplir ; nul, ce qui est plus surprenant, ne se rappela que Géricault avait déjà, par deux fois, donné des preuves de talent et d'indépendance. Trois ans plus tard, lorsqu'en 1822 la Révolution s'affirma, nul ne songea à attribuer une part de responsabilité au bruyant exposant de 1819.

Le salon était ouvert depuis plusieurs mois, lorsque Girodet se décida à exposer son *Pygmalion*. Le succès en fut prodigieux et put consoler ceux qui voyaient déjà l'École en péril. On qualifia l'artiste de « premier peintre du siècle ». Le roi vint voir le tableau et combla Girodet de louanges (1).

Cette joie n'apaisa pas toutes les inquiétudes. Quelques-uns, après avoir énuméré les chefs de l'École, signalaient avec complaisance la pléiade des jeunes gens qui se disposaient à les seconder : Couder, Abel de Pujol, Blondel, Rouget, Paulin, Guérin, Ansiaux, Drolling fils, Gautherot, Langlois, *Géricault* et Guillemot. « Tels étaient les artistes sur lesquels l'histoire pouvait fonder les plus justes espérances..... ils nourriraient le feu sacré et leurs élèves, imbus des bons principes, perpétueraient le bon goût (2). » Mais d'autres poussaient des cris d'alarme. « Déjà, disait Kératry, la pureté du dessin s'altère, et, en passant avec rapidité devant plus d'un tableau de la présente Exposition, je serais tenté de m'écrier : « David, où êtes-vous donc ? » Je vois trois ou quatre manières menacer la peinture d'une irruption prochaine (3). »

L'orage qui grondait dès lors allait éclater en 1822 et en 1824.

Les années 1820 et 1821 offrirent peu d'événements artistiques. Les journaux et les revues qui, au moment même des Salons, consacraient aux arts une maigre place, n'en font presque aucune mention. Les expositions annuelles de la Société des Amis des Arts étaient plus que médiocres et provoquaient peu de commentaires (4).

Le grand ou l'unique aliment des amateurs, en ces années de disette picturale, c'étaient les lithographies, alors dans toute leur vogue, et dont les albums ou les planches isolées se publiaient en nombre prodigieux sans lasser l'avidité du public.

(1) *Description du Tableau*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1819.

(2) Jal, *op. cit.*, p. 23.

(3) Kératry, *Annuaire*, p. 68 ; — voir aussi *Journal des Débats*, 19 septembre 1819. — « Malgré l'éclat que vous avez laissé à l'École Française, j'aperçois la maladie qui menace..., je crains fort que les talents ambitieux et à fracas ne gangrènent l'École. » Gros à David, 15 décembre 1819.

(4) *Miroir*, 23 décembre 1821.

Point de jour ou, du moins, point de semaine où l'on n'annonçât l'apparition de quelque œuvre ou de quelque série nouvelle.

Cet engouement ne devait pas laisser que d'avoir sur le goût public un général retentissement. Certains artistes se firent connaître qui auraient attendu, de longues années, la popularité. Surtout, la lithographie, par ses lois mêmes, par les conditions qu'elle imposait ou les facilités qu'elle offrait aux dessinateurs, contribua à répandre, sur le dessin et sur l'effet, des idées révolutionnaires.

La gravure (1) avait perdu, avec la réforme davidienne, l'éclat et la variété que lui donnèrent les maîtres du dix-huitième siècle. Condamnée, comme la peinture, à la noblesse, elle s'était cantonnée dans le burin, et dédaignait l'eau-forte dont elle craignait l'étrange indépendance et les surprises. Un travail savant et compassé, des hachures symétriques, un «tricotage» méthodique couvraient lentement la planche. Point de hasards heureux, point de trouvailles; un désir immodéré de perfection. Ces procédés empruntés au plus ennuyeux graveur du dix-huitième siècle, à Wille, pouvaient, sous une main puissante, se prêter à l'éclosion d'un chef-d'œuvre. *L'Éducation d'Achille* gravée par Bervic est certes une maîtresse estampe et peut compter parmi les meilleures œuvres de la gravure; mais Bervic, à ce labeur, perdit la vue. Pour quelques rares pièces où la lenteur de l'exécution n'éteignit pas la flamme de l'auteur, combien furent burinées, dont le travail, parfait à la fois et grossier, entourait la composition conme d'un réseau de toiles d'araignées! On les revoit encore, dans les ventes ou chez les brocanteurs, avec leur encadrement emphatique et leur désespérante roideur.

Ces procédés fastidieux restreignaient aussi singulièrement l'œuvre du graveur et le champ d'action de la gravure. Pour y remédier et dans les travaux de vulgarisation, on y substitua la gravure au trait, dans laquelle tout modelé, tout effet étant supprimés, les formes n'apparaissaient qu'en simples silhouettes. Ce système rudimentaire aurait été, en tout autre temps, taxé de barbarie. Il ne parut pas singulier à des esprits qui n'estimaient rien tant que le dessin. Landon s'en servit à décrire le Louvre et les Salons annuels. Clarac devait publier ainsi son Musée de sculpture antique et moderne. La mode s'en étendit en Angleterre où Flaxman publia ses illustrations de l'Iliade; en Allemagne où Cornelius illustra Faust de la même façon. Elle devait être assez durable pour que Ingres l'ait fait adopter dans la reproduction de son œuvre. Elle ne donna pour ainsi dire jamais que des morceaux sans valeur.

Tel était l'état de la gravure au début du siècle et nul doute qu'elle ne fût destinée à évoluer; mais cette évolution aurait été, sans doute, lente et partielle. Il suffit, si l'on veut s'en convaincre, de parcourir l'œuvre de Boucher Desnoyers,

(1) Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle*, 1887.

l'interprète de Raphaël qui, on l'assure, a contribué à la régénération du burin. Il faudra quelque effort pour reconnaître, dans ces traductions fades et plates, sans caractère, sans intelligence, un progrès ou une transformation véritable. Un hasard heureux vint ouvrir à la gravure de nouveaux domaines et la précipita dans des voies révolutionnaires.

La lithographie (1), découverte en Allemagne, fut introduite en France en 1816, par Gabriel Engelmann et par le comte de Lasteyrie. Ceux qui l'abordèrent s'aperçurent bientôt qu'elle ne différait pas seulement du burin par la rapidité, la commodité et le prix minime de l'exécution. Elle s'en éloignait aussi par les qualités qu'elle favorisait et par les mérites qu'elle était portée à trahir.

La correction, la pureté de la ligne, la beauté plastique ne paraissaient point de son domaine. Le crayon écrasait le contour, remplaçait la ligne ténue par un frottis gras et imprécis, donnait au modelé quelque chose de lourd. Pour indiquer, par contre, une forme en quelques traits, pour fixer une esquisse, c'était un instrument incomparable. Si elle était dénuée de beauté linéaire, elle soulignait éminemment le caractère; capable des violences les plus accusées, capable aussi des caresses et des langueurs, allant, sans peine, de la brutalité à la mièvrerie.

Par là, elle servit puissamment la Révolution. Elle fournit, nous le verrons, un champ d'activité à Bonington qui y mit son exquise finesse, à Géricault qui y apporta la puissance, à Delacroix qui lui confia, tour à tour, ses rêves les plus ardents et les plus calmes; elle fut, pour Decamps, le prélude de la carrière artistique : pour tous, elle fut la meilleure des inspiratrices.

Elle devait rendre encore, et particulièrement aux Romantiques, d'autres services. Elle traduisit leurs œuvres avec une fidélité que le burin ni l'eau forte n'auraient jamais atteinte. Le flou du modelé, les empâtements, le faire gras, les taches, les masses indéterminées, elle les exprima sans déformation, sans réticence. Prudhon, Delacroix et Decamps ont-ils trouvé de meilleurs interprètes que Copia, Mouilleron, Jules Laurens ou Sirouy?

Mais la lithographie ne se contenta pas de fournir aux peintres l'occasion de passagères fantaisies, elle consacra à son service des artistes qu'elle absorba tout entiers et eut ainsi, par certain côté, son histoire personnelle (2).

(1) Peignot, *Essai historique sur la Lithographie*, 1819; Thiers, *De la Lithographie et de ses Progrès* (*Pandore*, 20 mars 1824); Engelmann, *Traité de Lithographie*, 1839; Béraldi, *Exposition de la Lithographie*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1891; Bouchot, *La Lithographie*, Paris, 1897; Figaro-Lithographie (numéro exceptionnel consacré au centenaire de la lithographie) 1895.

(2) Pourtant elle servit peu, tout d'abord, à l'illustration courante des livres. Trois grandes publications illustrées parurent sous la Restauration : *Les Chroniques de France*, les premiers volumes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820), la *Vie de Napoléon*, d'Arnault (1822). Toutes trois contenaient uniquement des estampes de grande dimension. La vignette se répandit plus tardivement; le *Gil-Blas* de Jean Gigoux en fut un des premiers exemples. — Consulter Champfleury, *Les Vignettes Romantiques*, 1883.

Parmi ceux qui s'y adonnèrent, les plus remarquables furent d'abord Achille Devéria et Charlet. Chacun d'eux représente un aspect différent du développement de la lithographie.

Devéria (1) fut surtout frappé de la souplesse avec laquelle la pierre se prêtait à traduire la gamme des nuances depuis le blanc le plus pur jusqu'au noir absolu. Il éprouva, de plus, quelque plaisir à voir les tons chauds que ce noir était susceptible de revêtir et se complut dans les douceurs de velours que le crayon créait presque sans recherche. Il traita donc la lithographie en coloriste et, ne pouvant lui demander l'interprétation des couleurs, il essaya d'en développer toutes les richesses pittoresques. Avec elle, il traduisit les étoffes luxueuses, les intérieurs somptueux, les soies, les bijoux et les ors, la pénombre des salons et des boudoirs qu'éclaire un jour tamisé par d'épais rideaux. A la vie, il emprunta des spectacles tristes ou gais, mais toujours brillants. Les estampes qu'il crayonna, chargées d'encre avec des lumières sobrement ménagées, sont chatoyantes et caressent l'œil qui aime à s'y reposer. Heureux si le désir de plaire au public et la hâte de la production ne l'avaient pas entraîné à des pensées puériles ou vulgaires et à des répétitions fatigantes.

Avec lui, avec ceux qui marchèrent dans sa voie, avec les Johannot ou Célestin Nanteuil, la lithographie s'ingénia uniquement à plaire. En assouplissant la main des dessinateurs, en les accoutumant à la recherche rapide d'effets faciles, elle prépara la renaissance de l'illustration du livre.

Cet aspect romantique de la lithographie qui, à tant d'égards, eût mérité de se perpétuer, ne fut ni le plus important ni le plus durable : les fadeurs de Devéria, les anges de Johannot, les encadrements empruntés à un moyen âge fantaisiste par Célestin Nanteuil lui donnèrent tous les caractères d'une mode, et, comme une mode, le rendirent éphémère. Il en fut tout autrement lorsque, avec Charlet, elle s'engagea dans la voie du Réalisme.

Charlet (2) est un des grands artistes de ce siècle et nous ne pouvons avoir la pensée d'analyser ici ni les caractères variés de son génie, ni les pages principales de son œuvre, ni les raisons qui ont servi sa renommée. Nous nous bornerons à rappeler que sous les aspects les plus différents de sa verve, épique ou satirique, ému ou indigné, son crayon s'est toujours inspiré uniquement de la réalité. S'il a cédé, un instant, à la vogue des sujets orientaux (3), il n'a guère

(1) Achille Devéria (1800-1857), frère aîné d'Eugène Devéria, élève de Girodet, conservateur du Cabinet des Estampes, 1848.

(2) Charlet (1792-1845), élève de Lebel et de Gros. Consulter surtout : De La Combe, *Charlet, sa Vie, ses Lettres*, 1856 et l'article de Delacroix (Revue des Deux-Mondes, 1er janvier 1862) ; Jules Janin, *Notice nécrologique sur Charlet*, Paris, 1847 ; *Discours prononcés sur la tombe de Charlet*, Paris, 1848 ; Henri de Saint-Georges, *Charlet et son Historien*, Nantes, 1857 ; Lhomme, *Charlet*, Paris, 1892 ; Charles Blanc, *Histoire des Peintres*, etc. ; Eugène Véron, *Charlet* dans l'*Art*, 1875.

(3) Catalogue de La Combe : pièces 604, 624, 645, 701, 707, 710, 717, 725 (années 1825-1828).

abordé le moyen âge que pour s'en moquer (1). Nul n'a été, d'autre part, aussi dur pour la tradition de l'École (2). Il n'a accepté, d'autre maître que l'expérience.

La lithographie qui, sous le crayon de Devéria, favorisait le goût du pittoresque, habitue, entre ses mains, le public à s'intéresser au trait saillant d'une physionomie ou d'une forme, le rend sensible au caractère. Et c'est cet instinct du caractère que la lithographie développe encore quand elle s'applique, pour la renouveler, à la caricature (3).

Delacroix, Delaroche et Decamps ont été, à leurs heures, des caricaturistes. Passe-temps de jeunesse pour Delacroix ou Delaroche, Decamps au contraire y a laissé des pièces célèbres (4). En offrant à la caricature un instrument incomparable, en en provoquant la diffusion, la lithographie habitua l'œil à tolérer l'imperfection plastique et la laideur, elle facilita l'intelligence du trait typique et par là encore elle servit, contre la cause davidienne, le Romantisme et surtout le Réalisme. Daumier, le plus grand caricaturiste et l'un des meilleurs artistes de notre temps, n'aurait pas eu besoin d'exercer sa verve contre le théâtre classique et ses grotesques interprètes ; la lithographie, qui fut son procédé de prédilection, a combattu chaque jour, indirectement, le même combat.

La lithographie domine ainsi l'histoire de la gravure pendant la période que nous étudions. Tandis qu'elle conquiert la popularité, l'aqua-tinta met ses procédés lâchés, ses effets vulgaires au service de ceux dont le goût n'est ni difficile, ni scrupuleux. Avec Jazet, elle traduit l'œuvre d'Horace Vernet dans la langue boursouflée, emphatique et imprécise qui leur convient. Cependant, Henriquel-Dupont commence sa longue et laborieuse carrière et, dégageant le burin des pratiques qui l'avaient asservi, il maintiendra à la gravure sur cuivre sa supériorité.

Après des retards dont la Presse s'était plainte (5), s'ouvrit le Salon de 1822 (6).

Il attestait chez les peintres et le public le plus complet désarroi. Visiblement l'École mourait d'épuisement : avant même d'être ouvertement supplantée, elle s'éteignait.

(1) *Les Croisés en prière* (année 1823, n° 531 du Catalogue).

(2) « Le beau bras, c'est comme l'antique ! » s'écrie dans une de ses lithographies, un savetier retroussant fièrement sa manche.

(3) Armand Dayot, *Les Maîtres de la Caricature française au XIX[e] siècle, 115 fac-simile de lithographies en couleur*, 1888.

(4) On en trouvera un excellent choix dans Charles Clément, *Decamps*, librairie de l'Art, 1886.

(5) *Miroir*, 29 octobre 1821.

(6) Il contenait 1871 numéros. La Maison du Roi avait commandé ou acheta 34 toiles, le Ministre de l'Intérieur 18, le Préfet de la Seine 8, le duc d'Orléans 2. Les Salons de 1817 et 1819 s'étaient tenus, au Louvre, dans la grande Galerie et dans la Galerie d'Apollon ; cette dernière passait pour défavorable ; en 1822, on leur adjoignit d'autres salles qui avaient servi auparavant à l'Exposition des Produits de l'Industrie.

Les premiers jours la foule avait afflué. On se pressait devant l'*Ariane* de Gros, le *Gonsalve de Cordoue* de Forbin, près des œuvres de Revoil et de Richard (1). Mais bientôt le vide se fit. Le 17 mai, moins d'un mois après l'ouverture, les *Débats* constatent que « la foule ne revient pas au Salon et qu'une proscription a frappé l'Exposition ».

Cet abandon a été provoqué par la critique. Presque tous les journaux ont répandu le bruit de la médiocrité du Salon : « l'Exposition, ont-ils dit, ne répond pas à l'attente universelle » (2), elle est au-dessous de celle de 1819 (3). « Il faut en chercher les motifs, dit Kératry, dans le choix des sujets et dans une déviation des principes par lesquels les vrais succès sont assurés. »

En effet, le *genre* a tout envahi (4). D'après le calcul de Landon (5), l'histoire ne compte que 200 numéros ; le style historique moyen ou anecdotique en comprend 240 ; les scènes familières ou rustiques en tiennent 250, les paysages 300, les tableaux d'architecture 60, les fleurs et natures mortes 80. Le portrait domine tout par 950 numéros (6). Henry IV a inspiré huit artistes (7); Saint Louis, cinq, (8) ; François Ier, quatre (9). Jeanne D'Arc, par contre, est presque délaissée. L'histoire des peintres célèbres fournit plus d'une composition. L'actualité est surtout consacrée au duc de Berry (10). Enfin les tableaux larmoyants inspirés par le *Chien du Pauvre*, de Vigneron, ne se comptent pas (11). Les journaux retentissent de doléances sur la multiplication des portraits qui absorbent l'activité des plus illustres artistes.

Sans doute, comme le remarque Thiers, la variété des sujets n'est qu'une richesse de plus ; mais elle prouve l'absence d'une direction forte et prononcée (12). « Notre école, ajoute Thiers, partagée entre tous les sujets, tous les styles, tous les genres, cherche avec effort le dessin, la couleur, la composition, le naturel ; elle admire çà et là une foule de modèles, vante toutes les perfections, s'épuise en essais médiocres et cependant on ne voit succéder encore aucun grand talent à nos premiers maîtres. » « Nous sommes sur la pente,

(1) *Gazette de France*, 25 avril 1822.
(2) *Débats*, 25 avril.
(3) Kératry, *Courrier Français*, 25 avril ; *Gazette de France*, 10 mai.
(4) *Miroir*, 25 avril ; *Gazette de France*, 10 mai.
(5) *Annales*, I, p. 38.
(6) 700 seulement d'après le *Miroir*.
(7) Adam, Bergeret, Dumont, du Perreux, Gaston, Paul Laurent, Lemasle, Taunay.
(8) Gautherot, Guillon Lethière, Rouget, Ary Scheffer, Vauthier.
(9) Bitter, Couder, Georget, Rouget.
(10) Adam, d'Hardiviller, Lecler, Menjaud.
(11) Léon Cogniet, *Une jeune Chasseresse déplore l'innocente victime de son adresse;* Victor Hugo, âgé de 17 ans, en fit l'éloge dans le *Conservateur Littéraire* (Souriau, *La Préface de Cromwell*, p. 61) ; Ary Scheffer, *La Veuve du Soldat;* Vigneron, *Le Soldat Laboureur* et *L'Exécution militaire*.
(12) *Constitutionnel*, 25 avril 1822.

s'écrie le tragique E.-J. Delécluze (1), défenseur infortuné de la citadelle chancelante, les principes de l'Ecole régénérée s'oublient tous les jours davantage. Le genre envahit tout. M. Horace Vernet entraîne les artistes ses contemporains. » Et Boutard, dans les *Débats* (2) : « presque tous nos jeunes gens abandonnent l'Ecole de David pour la manière de M. Horace Vernet. »

A la révolte, dont on soupçonne l'importance, on cherche donc un chef et celui qu'on accuse, ce n'est point Géricault, qui n'a pas exposé et auquel nul ne paraît plus penser, ce n'est point cette école de Lyon dont les maîtres remportent de brillants succès, mais c'est Horace Vernet que l'on a choyé, adulé et que l'on commence, trop tard, à rudoyer (3). Le pis est que Vernet a fait refuser ses œuvres au Salon, pour leur caractère politique, et qu'il a ouvert une Exposition privée réunissant quarante-cinq toiles dans une salle où se presse le public, attiré devant la *Bataille de Jemmapes* ou la *Défense de la barrière de Clichy*, comme, en 1819, devant le *Radeau de la Méduse* (4).

Le vrai chef, cependant, est apparu à ce Salon qu'il préserve, à nos yeux, de l'oubli : Sous le numéro 309, Eugène Delacroix expose *Dante et Virgile*. Certes ce tableau a fait, tout de suite, une grande impression, mais il serait erroné de mesurer cette émotion par la nôtre, et, surtout, il ne faut pas s'imaginer que l'on ait compris, en 1822, le sens de l'œuvre qui renfermait tant de nouveauté.

Les éloges et les blâmes témoignent d'une égale inintelligence : M. Adolphe de Loëve Veimars (5), après avoir déclaré que cette belle composition doit être placée au nombre des ouvrages *classiques*, continue en ces termes : « La tête de Virgile est froide, manque de beauté antique et de naturel. Il y a de la hardiesse à opposer Virgile au Dante; *la lyre de Delille y aurait échoué, il fallait s'attendre à l'impuissance du pinceau.* »

Le *Miroir*, dans un article très sympathique (6), annonce « que si jamais M. Delacroix devient coloriste, il prendra un rang distingué dans l'Ecole. » Et Landon n'est pas très éloigné de cette opinion monstrueuse lorsqu'il reproche à la couleur du *Dante* de « tomber un peu dans le gris » (7). Il est plus perspicace, lorsqu'il signale « la touche si hachée, si incohérente, quoique exempte de timidité » et lorsqu'il reconnaît « le style de ce tableau, qui a un mérite très réel sous le rapport de l'expression et des caractères » comme « étranger aux productions de l'Ecole. »

(1) *Moniteur*, 3 mai 1822.

(2) 25 avril 1822; — voir aussi *Le Miroir*, même jour.

(3) *Débats*, 4 mai 1822.

(4) Jouy et Jay, *Salon d'Horace Vernet*. — Lire dans Charles Blanc, *Histoire des Peintres, Horace Vernet*, p. 8, une analyse de cette Exposition qui nous dispense d'insister.

(5) *Album*, 10 juin 1822.

(6) *Miroir*, 1er mai, *Chuchotements au Salon de Peinture*.

(7) *Annales*, 1822, t. I, p. 87.

Les deux pôles de l'opinion divisée sont représentés, on le sait, par Thiers et par Delécluze. Leurs jugements ont été souvent reproduits ; on nous permettra, cependant, de les citer de nouveau.

« La force, dit Delécluze (1) dans cette page pour laquelle il ne prévoyait pas tant de célébrité, la force conduit à l'étude. M. Delacroix l'indique par son tableau de Dante et Virgile ; ce tableau n'en est pas un ; c'est, comme on le dit, en style d'atelier, une vraie tartouillade. Cependant, au milieu des objets bizarres que le peintre a voulu rendre, il a été forcé de faire des figures dont les contours et la couleur sont pleins d'énergie ; il y a du talent dans les corps des damnés qui s'efforcent d'entrer dans la barque où naviguent les deux poètes. Nous observons seulement à ce peintre qu'il faut, absolument, qu'il fasse un bon ouvrage pour le premier Salon, car on ne passe pas deux essais de ce genre (2). »

« Je ne crois pas m'y tromper, écrivait Thiers, le 11 mai, M. de Lacroix a reçu le génie ; qu'il avance avec assurance, qu'il se livre aux immenses travaux, condition indispensable du talent, et ce qui doit lui donner plus de confiance encore, c'est que l'opinion que j'exprime ici sur son compte est celle de l'un des grands maîtres de l'Ecole. » Ce maître de l'Ecole était, on le sait, Gros dont la généreuse sympathie avait inspiré l'article de Thiers.

Le lendemain, 12 mai, Thiers revenait sur ce sujet avec plus d'enthousiasme encore : « Aucun tableau ne révèle mieux, à mon avis, disait-il, l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix. C'est là surtout qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui ranime les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste. »

On a su grand gré à Thiers de ce jugement qui a établi sa réputation de connaisseur. Peut-être, au fond, fut-il plus heureux qu'habile. Il ne s'avisa de parler de Delacroix que dans son quatrième feuilleton (3), lorsqu'il eut reçu le mot d'ordre de Gros. Son enthousiasme se régla sur celui d'un artiste dont la parole l'impressionna. Comprenait-il bien le tableau dont il louait « la couleur simple et vigoureuse quoique un peu crue » ? Littérateur égaré dans l'art, il eut la chance d'appliquer juste, en profitant d'un bon conseil, les éloges que, de son propre mouvement, il décernait à Drolling (4) comme à Gérard, à Horace

(1) *Moniteur*, 18 mai 1822.

(2) Il faut remarquer, d'ailleurs, que le goût de Delécluze était moins assuré qu'il ne se le figurait et que, quelques jours plus tard, le 29 mai, il attaquait le paysage historique et se félicitait de l'abandon de l'Italie, pour l'Auvergne, la Suisse ou les Vosges, sans soupçonner le danger qu'il y avait, de ce côté-là aussi, pour les *principes*.

(3) Le premier avait paru le 25 avril, *dix-sept* jours auparavant.

(4) Auteur d'un *Bon Samaritain*, *Constitutionnel*, 3 mai.

Vernet, à Charlet, car il avait la louange facile (1). Remercions-le, du moins, d'avoir été le porte-parole de la vérité.

Personne, peut-être, n'éprouva le sentiment de révélation qu'avait eu Gros. Mais, si le public ne suivit pas Delacroix, il montra, par la faveur qu'il accordait au *genre* détesté par les Davidiens, qu'il désirait des sensations nouvelles et que le règne de l'Ecole était terminé. Malgré « la persévérance courageuse de quelques jeunes artistes, Abel de Pujol, Guillemot, Langlois, Heim, Drolling, Mauzaisse, Dubufe, Gaillot, Blondel, Dejuinne, Couder (2) », malgré quelques protestations optimistes (3), la décadence était, on le croyait du moins, manifeste.

Etait-ce bien une décadence? Le Salon où Delacroix et Ingres (4) avaient exposé, où Sigalon avait montré sa *Courtisane*, où Camille Roqueplan avait débuté (5), tandis que Horace Vernet se faisait applaudir de son côté et que Géricault cherchait des inspirations nouvelles, annonçait bien plutôt une régénération. La force, qui grandissait, allait se révéler et la lutte entre le Passé et l'Avenir s'engager au Salon de 1824.

(1) Il y a, au reste, d'excellentes choses dans ses feuilletons, par exemple à propos de l'Ecole (7 mai). Sur Thiers critique, lire Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 35.

(2) *Moniteur*, 3 mai 1822.

(3) *Débats*, 30 avril 1822.

(4) Il avait exposé l'*Entrée de Charles V, régent du royaume, à Paris.*

(5) Par deux morceaux : nº 1129, *Un Soleil couchant;* nº 1130, *Un Roulier dans une écurie.*

CHAPITRE DEUXIÈME

Le 29 janvier 1824, la *Pandore* consacrait un article nécrologique au malheureux Géricault et déplorait la disparition « du jeune Romantique ». C'est une des premières fois qu'à notre connaissance le terme ait été appliqué à un peintre, dans le sens que nous lui attribuons aujourd'hui (1). En face de l'Ecole qui s'obstinait à ne pas mourir, on sentait, à présent, que les novateurs formaient une armée, et l'on apercevait aussi l'analogie, jusqu'alors insoupçonnée, entre le mouvement littéraire et l'évolution artistique.

Le Salon de 1824 montra la peinture et l'opinion ouvertement partagées en deux camps.

Sans nommer les partis (2), ou en les désignant par les épithètes d'Homéristes et de Shakespeariens (3), ou encore en adoptant les étiquettes définitives de Romantiques et de Classiques (4), toute la critique est d'accord pour signaler le duel entamé.

Ce duel s'engage avec violence, sinon avec grande netteté. A côté des artistes qui sont les champions avérés de la Révolution ou de l'Ecole, il en est sur le compte desquels les plus passionnés hésitent ; il en est que les deux partis revendiquent ou qu'ils essayent, par tactique, de se rattacher. Schnetz (5) et Sigalon sont définitivement inscrits dans la phalange nouvelle près de Vernet ou de Delacroix. Mais on ne désespère pas de ramener à la bonne voie Ary Scheffer (6), et Landon, fougueux adversaire des novateurs, couvre d'éloges Robert Fleury et Delaroche (7) dont il n'a pas encore reconnu le drapeau.

(1) Sur le sens et les vicissitudes du mot, voir, plus loin, liv. IV, chap. I.

(2) *Le Globe*, 17 septembre 1824.

(3) *Les Débats*, 11 septembre, 16 octobre et 3 novembre.

(4) *La Gazette de France*, 9 et 13 septembre 1824.

(5) *Débats*, 18 octobre.

(6) *Débats*, 1er septembre.

(7) *Gazette de France*, 13 septembre : « Que M. Scheffer veuille bien apporter dans la pratique de son art un peu de soin et de *propreté*, j'ose prédire qu'alors nous aurons un bon peintre de plus. »

(8) Landon, II, p. 26 et 34.

Le cas d'Ingres est plus curieux. Reçu de la manière que nous avons rappelée au Salon de 1819, le silence s'était, depuis, fait sur son nom et, en 1822, son envoi avait passé inaperçu. En 1824, il reparaît, mais c'est pour se voir accablé d'éloges par ceux-là mêmes qui l'avaient vilipendé. A-t-il donc changé? Non; a-t-il, par son obstination, amené la critique à partager ses desseins ? Il ne le semble pas davantage. Des esprits clairvoyants ont deviné, dans la lutte qui s'annonce acharnée, un allié utile chez ce dissident de la veille et, à l'exemple de Kératry (1), rêvent de l'associer à la défense de l'Ecole. Ils le couvrent de fleurs (2) et l'austère Landon compare *Henri IV jouant avec ses enfants* avec le tableau où Revoil a traité le même sujet, ce qui, dans sa pensée, est certainement une grande louange.

Cette attitude n'empêchera pas les Romantiques de considérer, durant plusieurs années, Ingres comme un des leurs. En 1832, Théophile Gautier associera encore «les tableaux d'Ingres et de Delacroix, les aquarelles de Boulanger et de Decamps (3). »

A partir de 1824, Ingres va donc jouir de cette faveur unique d'être loué de toute part et ménagé par les deux partis.

On s'imaginerait volontiers que, plus jeunes et plus ardents, les novateurs et leurs amis, ont conduit leur polémique avec plus de véhémence et d'âpreté. On évoque, malgré soi, le souvenir de la première d'*Hernani* et «les genoux» menacés de la guillotine, tremblant sous les vociférations des rapins. A en juger d'après les journaux et les trop rares Mémoires qui nous rappellent cette époque, telle n'a pas été la physionomie du combat.

Les Romantiques se croyaient trop assurés de la victoire, ils méprisaient trop profondément leurs rivaux, ils en voyaient l'agonie trop proche, pour s'acharner après eux. Plus tard, quand ils virent que les moribonds s'obstinaient à ne pas trépasser, leur ton s'exaspéra. A ce moment, quelques plaisanteries sur la « rotule des Atrides (4) » suffisaient à leur haine. Dans le *Journal* de Delacroix on ne perçoit presque aucune passion contre des adversaires condamnés. Que dire, au reste, qui n'eût pas été cent fois répété? Depuis si longtemps, on avait signalé, un à un, tous les défauts de l'Ecole que les reproches étaient épuisés. Au lieu de critiquer le passé, il était plus utile d'affirmer les tendances nouvelles, et quelle

(1) Kératry, *Du Beau*, tome III, p. 184 : « Qui ne concevra l'espérance de voir le dépôt de l'art passer entre des mains dignes de le recevoir, et le transmettre intact à leur tour, si MM. Couder, Abel de Pujol, Steube, *Géricault, Ingres*, se rendent dignes de la mission à laquelle un heureux génie semble les avoir appelés. »

(2) *Débats*, 11 septembre et 23 novembre.

(3) Préface des *Premières Poésies*.

(4) L'expression est de Charlet ; il parle, dans une lettre, de son maître « Lebel, élève racorni de David, alors que la rotule des Atrides se montrait à travers les pantalons dans les tableaux d'un grand nombre des victimes du grand maître. » (La Combe, *Charlet*, p. 11).

diatribe eût été plus violente, eût porté des coups plus sûrs que les propres œuvres que l'on voulait défendre? Ces œuvres, il était utile d'en marquer le caractère, d'expliquer les vues auxquelles elles répondaient, d'affirmer leur valeur et leur sérieux. Il fallait surtout se faire comprendre. Aussi le ton des partisans des Romantiques, dans la presse, fut-il, relativement modéré (1).

Les Classiques, au contraire, mirent, dans leur langage, l'énergie qu'ils ne déployaient plus dans leurs tableaux. Menacés d'être chassés d'un domaine qu'ils avaient cru le leur, ils associaient à leur cause celle des principes et de la dignité de l'art, persuadés qu'ils soutenaient des intérêts sacrés et que leur défaite serait un danger public (2).

Ils n'entendaient rien ni à la couleur, ni au dessin des novateurs et cette inintelligence qui n'était pas, ordinairement, volontaire transformait à leurs yeux toutes les tentatives, tous les efforts en barbouillages dévergondés. L'attitude du public, de plus en plus froid à leur égard et dont la curiosité courait aux innovations, les exaspérait. Leurs idées et leur langage ne gardèrent pas de mesure. C'est de leur côté que l'attaque se fit surtout acerbe et outrageante.

Le *Globe* venait de se fonder. Dès son second numéro (3), il prit en main la cause des Romantiques et le fit avec une remarquable modération et une parfaite lucidité.

En termes sobres, il instituait le procès des Classiques. « Depuis David, disait-il, notre Ecole, modelée tout entière sur les statues antiques, n'a plus présenté, avec une certaine correction de style, que le dessin le plus uniforme, le plus insignifiant, le plus froid; tous les détails anatomiques si fortement sentis, si énergiquement pittoresques dans Michel-Ange, ont disparu dans une espèce de rondeur donnée à toutes les formes ; le dessin a joint à la raideur du marbre toute la prétention et la fausseté académique. » Il signalait ensuite la décadence de l'Ecole et, passant au camp adverse : « les seuls tableaux, affirmait-il, où l'on trouve un progrès véritable dans la couleur, le maniement du pinceau et la composition sont de cette nouvelle génération tant attaquée. » Il nommait parmi ceux qui étaient sortis avec bonheur de l'Académie, De la Roche, Schnetz, Sigalon, Delacroix, Scheffer, Robert (4), et, sans s'arrêter à rechercher les origines

(1) Au Salon, par contre, ils étaient plus bruyants. Pillet (*Salon de* 1824, p. 25), parle de « trente jeunes fanatiques attroupés qui poussent des cris d'admiration devant une des toiles les plus barbouillées qu'il soit possible d'imaginer (*Les Massacres de Scio*). »

(2) Tactique souvent reprise et toujours avec succès : « Tous les jeunes gens de cette école, dit Delacroix des élèves d'Ingres (*Journal*, 9 février 1847), ont quelque chose de pédant ; il semble qu'il y ait déjà un très grand mérite de leur part à s'être rangés du parti de la *Peinture sérieuse*, c'est un des mots du parti. »

(3) 17 septembre 1824.

(4) 26 septembre 1824.

de ce mouvement, dont il attribuait, sans grande réflexion, la paternité à Gérard, il s'attachait surtout à défendre le plus attaqué des combattants.

Cette défense il la présentait longuement (1), essayait de montrer la science déployée dans les *Massacres de Scio:* « M. Delacroix, avançait-il, est beaucoup plus réfléchi que tous ceux qui le prennent pour un jeune étourdi. » Enfin, analysant cette couleur dont presque personne ne soupçonnait la beauté, il révélait la recherche tourmentée du peintre et affirmait que « lorsqu'il aurait terminé ses expériences il serait le plus habile coloriste de notre Ecole. »

Ce *Salon* si remarquable s'achevait sur cette profession de foi à laquelle le *Globe* lui-même devait bientôt cesser d'être fidèle : « L'art doit être libre et libre de la façon la plus illimitée. Tout ce qui fait partie de l'univers, depuis l'objet le plus élevé jusqu'au plus bas, depuis la célèbre Madona di Sisto jusqu'aux ivrognes flamands, est digne de figurer dans nos imitations puisque la nature l'a jugé digne de figurer dans ses œuvres (2). »

Les Romantiques ne rencontrèrent pas toujours des alliés aussi intelligents et quelques critiques de bonne volonté purent applaudir à leur œuvre tout en jugeant le coloris de Delacroix dur et sa touche heurtée (3).

Les partisans de l'Ecole, avant de se livrer à leur fureur extravagante, étaient bien obligés tout d'abord, quelque regret qu'ils en eussent, de constater que leur drapeau était, au Salon, mal défendu. Ils accusaient, ainsi que le fit Pillet (4), Girodet et Guérin de trahison, reprochaient à Gros de n'avoir point de principes sûrs et maltraitaient surtout Gérard plus coupable que tous les autres. « Les peintres de la nouvelle Ecole sont bouillants d'espérance et d'activité, gémissait Boutard ; ceux de l'ancienne s'endorment. Quant aux principes que je défends je crois avoir raison pour le fond, mais il faudrait que quelque habile artiste de mon avis fît un excellent tableau, sans quoi et malgré tous nos discours, la nouvelle Ecole l'emportera. La chose est peut-être déjà faite (5). » Après ces tristes remarques, il était loisible d'attaquer « le système... qui est celui de l'ignorance ou du Romantisme » (6).

D'après les définitions de la *Gazette de France* (7) « le classique est puisé dans la belle nature, il touche, il émeut, il satisfait à la fois le cœur et l'esprit. Plus on l'étudie, plus on y découvre de beauté. On s'en éloigne à regret on y revient avec plaisir. Le romantique, bien au contraire, a je ne sais quoi de forcé

(1) 28 septembre 1824.
(2) 24 octobre 1824.
(3) Flocon et Aycard, *Salon de* 1824, p. 16.
(4) *Salon de* 1824, p. 7 et suivantes.
(5) *Débats,* 9 octobre 1824.
(6) Pillet, *Salon,* p. 79.
(7) 10 septembre 1824.

et hors nature qui choque au premier coup d'œil et rebute à l'examen. Inutilement l'auteur en délire combine des scènes atroces, verse le sang, déchire les entrailles, peint le désespoir, l'agonie. Inutilement même il obtient des effets partiels au milieu de mille extravagances, et fait crier miracle aux gens qui ne s'y connaissent pas; la postérité ne recevra point de tels ouvrages, et les contemporains de bonne foi s'en lasseront et s'en lassent déjà.»

Ce petit morceau annonce toutes les aménités partielles de la critique. Elle peut accuser ensuite le pinceau romantique de chercher à « effrayer les bonnes et les petits enfants », de poursuivre des expressions ignobles et forcées, de manquer de soin et de propreté (1), elle n'ajoutera rien à sa vue générale.

Avec Scheffer, avec Sigalon, on garde encore quelque ménagement; on insiste sur les côtés qui les rattachent aux Classiques, on les invite à une défection. « M. Sigalon, dit la *Gazette*, compose avec une rare intelligence, il sait dessiner sans exagération et peindre sans bizarrerie. Que diront les convulsionnaires (2) ?»

Mais Delacroix provoque un déchaînement de fureur. « L'auteur, et c'est toujours à la *Gazette de France* que nous empruntons cette citation précieuse, ne s'est appliqué qu'à frapper les sens d'émotions grossières à l'aide d'une toile barbouillée de couleurs. Ces réflexions chagrines me sont inspirées à la vue du tableau n° 450, la scène des massacres de Scio. Certes on ne sait qu'y blâmer davantage ou l'épouvantable naïveté de tous ces égorgements, ou la façon plus barbare encore dont M. Delacroix les a retracés sans égard aux proportions du dessin. » *L'Oriflamme* (3) flétrit « le coloris vert, jaune, rouge, gris et tout cela mêlé de la manière la plus criarde et dans les tons les plus clairs. » « Chaos de teintes crues et discordantes », dit Landon, qui veut bien reconnaître, il est vrai, que « le coloris, sous quelques rapports, annonce des dispositions (4).»

Près de ces emportements un Boutard passera pour modéré et se croira impartial, s'il se contente de refuser à Delacroix l'originalité et s'il y voit un imitateur malhabile de Rubens et de Watteau (5). Delécluze sera taxé de tiédeur, qui reconnaît à Delacroix un beau talent et le prie seulement de se souvenir « que le goût français est noble et pur et que nous mettrons toujours une grande différence entre les peintures touchantes de Racine et les drames sanglants de

(1) Toutes ces expressions se trouvent dans les feuilletons de la *Gazette de France*, septembre 1824.

(2) *Gazette de France*, 9 septembre 1824.

(3) *Revue Critique* (Salon de l'*Oriflamme*), p. 6.

(4) Landon, *Annales*, I, p. 53.

(5) *Débats*, 5 et 21 octobre 1824. Pour Pillet « ce prétendu chef-d'œuvre n'est encore qu'une sorte d'ébauche, c'est le premier jet d'une grande pensée, et, à ce titre, il peut être jugé digne de remarque » (*Salon de* 1824, p. 25 et 26).

Shakespeare » (1). Et nous serons tentés de féliciter l'*Aristarque français* (2) pour cet aperçu vraiment remarquable : « Je serais flatté que M. Delacroix convînt avec moi de sa méprise. Il s'en faut qu'il manque de talent et s'il peut se décider à acquérir des idées précises de son art, ainsi que des véritables beautés qui distinguent les productions des différentes écoles, il est possible que la nôtre compte dans quelques années un bon peintre de plus. » On ne pouvait pousser plus loin la bienveillance et le ridicule.

Il ne semble pas que la critique ait prêté une attention suffisante aux œuvres qu'envoyaient de Londres des peintres qu'avec plus de clairvoyance on eût signalés comme les auxiliaires de la Révolution (3). Lawrence, Constable, les frères Copley et Thales Fielding avaient exposé. On parla peu de leurs œuvres, ou on le fit avec animosité. Lawrence, qui avait un portrait du duc de Richelieu, fut surtout pris à partie (4) et Fielding ne fut pas mieux traité (5). « La tête est bien modelée, avouait un critique dans l'examen de l'œuvre de Lawrence, mais quelle négligence dans le buste ! où est l'écolier de dix ans qui ne peindrait pas mieux les bras et les épaules ? »

Un examen plus attentif aurait montré ce que les Romantiques avaient déjà pris, ce qu'ils allaient encore puiser dans les œuvres anglaises, et l'on se serait livré à cette étude si l'on avait connu l'impression qu'avaient produite sur Delacroix les paysages de Constable.

A la suite du Salon, le vieux Carle Vernet reçut le cordon de Saint-Michel ; dans la Légion d'honneur, Hersent et Horace Vernet furent promus officiers ; Drolling, Mauzaisse, Blondel, Picot et, à côté d'eux, Ingres et Schnetz furent faits chevaliers. Lawrence, peintre de portraits du roi d'Angleterre, fut également décoré, plus par convenance diplomatique que par sentiment de sa valeur.

La séance officielle eut lieu le 14 janvier 1825. « Le roi, dit un compte rendu officieux (6), a parcouru les différentes salles. S. M. a remarqué surtout le portrait du maréchal Soult par Gérard, les religieuses du mont Saint-Bernard par Hersent, une marine de Gudin et un tableau de la guerre d'Espagne, par C. Vernet.

S. M. a ensuite distribué les croix. Au moment où M. le vicomte de la Rochefoucault s'apprêtait à appeler les noms et avait déjà dit : Récompenses accordées

(1) *Moniteur*, 8 septembre 1824.

(2) 12 septembre 1824.

(3) Philippe Burty, *Maitres et petits Maitres*, p. 181.

(4) Flocon et Aycard, *Salon de* 1824, p. 63 et 64 ; — voir aussi Pillet, p. 73 et P. A. V., *Salon de* 1824, p. 21.

(5) Pillet, p. 38. « M. Fielding est sans doute un bon anglais bien épris du genre vaporeux... Il y a lieu de croire qu'un talent solide ne s'appliquerait pas à produire ces puérils effets de fantasmagorie. »

(6) P. A. V., *Salon de* 1824 ; Extrait du *Journal des Maires*, feuille officielle ; — voir au Louvre, le tableau de Heim qui rappelle cette scène. — Les achats ou commandes de la Maison du Roi avaient dépassé le chiffre de 20, ceux du Ministère de l'Intérieur de 15, ceux du Préfet de la Seine de 23.

par le roi... S. M. a dit : « ce sont plutôt des encouragements que des récompenses que je vais distribuer, car j'aurais trop à faire si je voulais donner des récompenses à tous ceux qui en méritent. »

Après avoir distribué les croix, Charles X commanda à Gérard publiquement le tableau du Sacre et se retira. Les médailles furent données après son départ (1).

David avait pu suivre la bataille engagée à Paris (2) : lui-même n'avait pas renoncé à la lutte et, au mois de mai, il avait exposé, au numéro 115 de la rue de Richelieu, *Mars désarmé par Vénus*. Mais ce tableau n'était pas fait pour ramener la paix dans l'Ecole puisqu'il affirmait l'indécision de son propre fondateur. David s'était laissé de plus en plus influencer par la Belgique. Aussi le *Courrier Français*, en proclamant le tableau « un des plus beaux ouvrages du plus grand peintre de notre temps » (3), y découvrait des fautes, une « grâce un peu flamande » et reprochait à David de s'être « éloigné de cette heureuse simplicité, de cette noble austérité » dont il avait donné le modèle.

Thiers émettait, sur la signification de cette exposition, des idées caractéristiques (4) : « Admire-t-on exclusivement, écrivait-il, les belles lignes, les couleurs éclatantes même au détriment de la vérité ? Ce tableau doit être déclaré un chef-d'œuvre, car il est à l'extrémité même de la route où s'est engagé M. David. Pense-t-on, au contraire, que le style ne doit pas aller jusqu'à la prétention académique, que le dessin ne doit pas aller jusqu'à l'imitation des statues, la couleur jusqu'à un fatigant cliquetis de tons, jusqu'à une transparence affectée et un luisant de verre ? Alors on considérera le tableau de M. David comme un ouvrage... dangereux... à proposer comme modèle, et enfin, comme le dernier terme d'un système qui fut bon quand il servait de correctif, qui ne l'est plus quand il tend vers un excès qui a besoin lui-même d'être réprimé à son tour. »

Le 12 décembre 1824, Girodet mourut (5). Les funérailles furent grandioses. Une foule immense le suivit au cimetière. Gros prononça, sur la tombe de son ami, un discours pathétique. Emu aux larmes, il déplora la double perte que les arts faisaient dans l'exil de David et dans la mort de Girodet : « Après ces deux grands

(1) Bellangé, Bonington, Copley-Fielding, Delaroche, Eugène Isabey, Eugène Lami, Roqueplan, Saint-Evre et Sigalon reçurent des médailles.

(2) « Je ne vous parle pas du Salon, lui écrivait Gros, le 19 septembre 1824, le père de l'École Française n'est pas là et les impertinences et le vagabondage de la peinture sont à leur comble » (David, *Le Peintre David*, p. 597).

(3) *Courrier Français,* 31 mai 1824.

(4) *Revue Européenne,* citée dans le livre de David, p. 592.

(5) Le siège de Girodet à l'Institut fut brigué par Horace Vernet, Hersent, Abel de Pujol, Ingres et Bergeret. Ce fut Ingres qui l'emporta.

hommes, s'écria-t-il, car le premier est aussi perdu pour les arts, nous pouvons dire : adieu, belle peinture ! adieu, vous reverra-t-on jamais (1) ? »

A la fin de 1824, la victoire des Romantiques paraissait une question de patience et de temps. L'Ecole était manifestement épuisée. L'exil de David, la mort de Girodet, la défection de Gérard, la bonne volonté tardive et impuissante de Gros, la médiocrité des jeunes gens restés fidèles, tout cela la condamnait. Les novateurs, au contraire, faisaient, chaque jour, de nouvelles recrues et l'opinion publique hésitante allait, peut-être, se tourner de leur côté.

L'événement déjoua ces prévisions. A la grande surprise des Classiques eux-mêmes, l'École ne mourut pas. Les années suivantes accentuèrent l'antagonisme irréductible entre les chefs des deux camps et ne furent pas, pour le Romantisme, des années de triomphe. Bien au contraire, l'opinion recula : elle accepta, parmi les novateurs, les moins décidés, les moins francs ; elle rejeta les vrais Révolutionnaires. Le Romantisme ne devait jamais triompher.

1825 fut une année de répit. Seul le concours pour le Prix de Rome occupa un instant la critique. On en constata la faiblesse que l'on attribua, soit à l'absence de David et à la mort de Girodet (2), soit à la décadence de l'Ecole (3). Le *Globe* affirma, de nouveau, ses sympathies pour le progrès artistique. Escarmouche sans importance et sans écho.

Le 2 janvier 1826, les journaux annoncèrent la mort de Louis David. Le trépas d'un des plus glorieux artistes français, mort en exil, au moment où l'Ecole, dont on le regardait comme le père, était menacée, n'eut pas le retentissement qu'avait eu celui de Girodet. L'éloignement, la difficulté de parler du peintre sans éveiller les susceptibilités politiques, empêchèrent presque toute manifestation. On publia l'appel envoyé aux artistes belges par Odevaere (4) ; la *Pandore* inséra une déclamation adressée « *aux Mânes de David* » (5). Ce furent presque les seuls hommages rendus à l'auteur du *Sacre* et des *Sabines*.

La France se passionnait, depuis le début de la guerre de l'Indépendance, pour les Grecs. La situation de ces derniers était, en 1826, des plus critiques et l'on eut l'idée d'ouvrir une exposition de tableaux payante à leur profit. Cette exposition eut lieu en mai, dans les salles Lebrun, au n° 4 de la rue du Gros-Chenet.

Bien qu'elle ne réunît qu'un nombre restreint d'œuvres et que le catalogue ne comprît pas deux cents numéros, cette exhibition prit une importance extrême,

(1) Delestre, *Gros*, 1re éd., p. 370.
(2) *Débats*, 15 septembre 1825.
(3) *Globe*, 17 septembre 1825.
(4) *Courrier Français* et *Débats*, 3 janvier 1826.
(5) 5 janvier 1826.

par son caractère rétrospectif. Les Classiques purent opposer aux novateurs tout un passé de gloire, réchauffer des admirations attiédies, et montrer à ceux qui les taxaient d'impuissance ce qu'ils avaient fait pour la grandeur artistique de leur pays. A ce contact, les Romantiques reculèrent. Leur violence parut plus effrayante au public. Ils perdirent une partie du terrain gagné.

Sans avoir exposé, tous, des œuvres capitales, tous les maîtres davidiens étaient brillamment représentés. On avait sorti de l'atelier de David *La Mort de Socrate*, le groupe de Pie VII et du cardinal Caprara, étude pour le *Sacre*, *Psyché abandonnée*, *Mars et Vénus*. A côté de ces morceaux, dont le premier rappelait la naissance même de l'Ecole, Guérin exposait *Marcus Sextus*, son premier et son plus grand succès, Gros l'esquisse de la *Bataille de Nazareth*, Gérard, quatre figures colossales (1) et le portrait du général Foy. Girodet était représenté par une *tête de Vierge* et une *Danaé*.

La jeune école, de son côté, avait aussi invoqué le secours des morts. Géricault figurait pour deux cadres d'études de chevaux. Eugène Delacroix avait envoyé *Marino Faliero*, Camille Roqueplan, *une Scène de l'Antiquaire*, Eugène Devéria, *Ferranoz aux pieds de Lalla Roukh* et la *Condamnation de Marie Stuart ;* Delaroche montrait *Les Suites d'un duel* et *la Mort d'Augustin Carrache*. Horace Vernet son *Mazeppa ;* Ary Scheffer avait aussi exposé.

Il était donc facile de comparer le passé d'un des partis aux promesses de l'autre. Cette comparaison écrasa Delacroix et son groupe.

On cessa de chercher à les comprendre ; ils furent « livrés aux bêtes ». Ceux-là même qui avaient encouragé leurs efforts renoncèrent à les protéger et le *Globe*, sous la signature de Louis Vitet, les abandonna. Delacroix, Devéria, d'autres destinés à une notoriété éphémère, West ou Saint-Evre (2) furent accusés de vouer, « par dédain de l'idéal, à la laideur une sorte de culte », d'affecter la négligence, de s'étudier au laisser aller, de faire du naturel une affaire de calcul et de système (3).

« M. Delacroix, écrivait Vitet, semble destiné à devenir la pierre de scandale de toutes les expositions... il se complaît à exagérer volontairement ses défauts et à déguiser ses qualités.... son coloris est si heurté, si dissonant qu'il fatigue au lieu de plaire (4). »

Quant aux tableaux de Devéria, « il n'y avait point d'éventails ni de paravents chinois qui puissent vous donner l'idée d'une manière de peindre plus grotesque

(1) La *Victoire*, la *Renommée*, la *Poésie* et l'*Histoire* destinées au Conseil d'État ; aujourd'hui au Louvre.

(2) Saint-Evre fut, un moment, mis en parallèle avec Delacroix. Il avait, en 1823, exposé à la *Société des Amis des Arts* un *Don Quichotte* que la critique déclara « grotesquement flamand » (*Pandore*, 11 décembre 1823). Voir livre IV, chapitre VI.

(3) *Globe*, 2 septembre 1826, article de Vitet.

(4) *Globe*, 3 juin 1826.

et plus extravagante ». Pour conclure, « M. Eugène Devéria était le superlatif de M. Delacroix » (1).

Qualifiés de « barbouilleurs d'enseignes », taxés « de négligence, de maladresse et d'ignorance des procédés les plus simples de l'art » (2), les Romantiques peintres payaient un peu pour les Romantiques poètes. Vitet, l'un des premiers, instituait le rapprochement, si souvent refait depuis, entre Victor Hugo et Delacroix (3), et cette assimilation n'était pas pour contribuer à ramener le public.

L'exposition des salles Lebrun produisit un effet profond sur les amateurs; elle prépara, pour Delacroix, la déroute de 1827. « Croyez-vous, disait encore Vitet (4), que si au lieu de ce salmis de couleurs incohérentes qu'on appelle aujourd'hui tableaux, vous parveniez à rassembler une cinquantaine de toiles couvertes de bonnes couleurs bien fondues, et d'une pâte moelleuse et bien fine, quand bien même elles porteraient la date de 1810 ou même de 1800, la foule n'accourrait pas aussi bien pour les voir? » Avec de pareilles dispositions d'esprit de la critique, les nouvelles batailles étaient perdues d'avance.

Pourtant, au moment où il attaquait Delacroix, Vitet signalait les œuvres de « Géricault artiste admirable dont on n'avait pas assez déploré la perte » (5) ; il louait l'*Antiquaire* de Roqueplan dont il concevait beaucoup d'espérances, et reconnaissait, chez Scheffer, une « facilité prodigieuse de composition, beaucoup de pensée et de sentiments » (6). Si ces jugements n'étaient pas incohérents, c'est que les peintres, qu'on réunissait sous l'étiquette de Romantiques, ne se ressemblaient pas et qu'ils n'étaient pas solidaires les uns des autres. On pouvait donc applaudir aux efforts des uns sans envelopper leurs voisins du même éloge. Un jugement particulier convenait pour chaque effort individuel.

Le Salon de 1827 s'ouvrit au milieu d'un concours immense de public (7). Les toiles qui attiraient les regards (8), le premier jour, étaient *la Naissance de Henri IV* de Devéria (9), l'*Antiquaire* de Roqueplan, le *Christ au jardin des Oliviers* de Delacroix, l'*Attaque du Trocadéro* de Delaroche, mais aussi le *Marc-*

(1) *Globe*, 14 octobre 1826.

(2) *Globe*, 23 novembre 1826.

(3) « M. Victor Hugo est en poésie ce que M. Delacroix est en peinture », *Globe*, 4 novembre 1826. Vitet comparait aussi Ary Scheffer à Lamartine (2 septembre).

(4) *Globe*, 23 novembre 1826.

(5) *Globe*, 14 octobre 1826.

(6) *Globe*, 2 septembre 1826.

(7) *Débats*, 5 novembre 1827; *Courrier Français*, 6 novembre.

(8) *Débats*, 5 novembre ; *Courrier Français*, 6 novembre ; *Globe*, 6 novembre.

(9) *La Naissance de Henri IV* est au Louvre (nº 250) ; *Le Christ aux Oliviers* à l'église Saint-Paul, à Paris (transept nord) ; *L'Attaque du Trocadéro*, à Versailles.

Antoine de Court et le *Saint-Etienne* de Léon Cogniet, auxquels allait s'ajouter, vers la fin de l'Exposition, la *Sainte Thérèse* de Gérard.

Devéria était surtout le grand triomphateur. A peine connu, fort maltraité aux salles Lebrun, son tableau arrivait précédé d'une réputation d'atelier qui se soutint au grand jour. Tous les journaux s'unirent pour le féliciter (1). On le posait en émule de Delacroix et on laissait entendre qu'il dépasserait son rival (2). L'*Antiquaire* (3) de Roqueplan, le *Mazeppa* (4) de Boulanger triomphaient avec moins de bruit. Decamps faisait, avec la *Chasse aux vanneaux* et le *Soldat de la garde d'un vizir*, une entrée peu tapageuse, mais remarquée (5).

Par contre, Sigalon et Delacroix furent accueillis par d'unanimes cris de réprobation. L'*Athalie* de Sigalon avait été, comme la *naissance de Henri IV*, très prônée avant son exposition ; le grand jour lui fut funeste (6). On pardonnait à Delacroix le *Christ au jardin des Oliviers* (7) ; mais, comme l'année précédente, *Marino Faliero* épouvantait la critique et la foule (8), et *Sardanapale* était l'objet d'universels sarcasmes.

A la fin du Salon, après des retards ménagés, parut la *Sainte Thérèse* de Gérard qui souleva un enthousiasme (9) dont les classiques auraient eu grand tort de triompher.

Comme en 1824, les Anglais avaient exposé et, bien que le public dût être plus préparé à les recevoir, ils ne furent pas, en général, mieux compris. Jal remarqua, presque seul, l'admirable portrait de *Master Lambton* (10) et les paysages de Constable (11). Le *Courrier français* déclarait que les paysagistes anglais ne faisaient courir aucun danger à nos artistes (12).

Le Salon de 1827 fut donc bien, comme le disait Boutard, « les États généraux de la peinture » (13). Ceux qui avaient espéré y voir disparaître le trouble des années précédentes, qui se plaignaient de cette indécision, de ces essais, de cette

(1) *Débats*, 20 décembre 1827 ; *Courrier Français*, 17 décembre ; *Figaro*, 18 décembre.

(2) *Globe*, 22 décembre 1827. « Nous croyons que le maître doit se tenir sur ses gardes ; son élève ne serait-il pas, à l'heure qu'il est, plus voisin que lui du but vers lequel ils marchent tous deux. »

(3) *Figaro*, 7 novembre 1827.

(4) Au Musée de Rouen, sous le n° 58.

(5) *Figaro*, 26 novembre.

(6) *Globe*, 22 décembre 1827.

(7) *Globe*, 6 novembre 1827.

(8) L'*Observateur*, 8 décembre 1827.

(9) *Globe*, 5 mars 1828.

(10) Jal, *Esquisses, Croquis, Pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de* 1827, p. 79 ; *Figaro*, 19 novembre 1827.

(11) Jal, *op. cit.*, p. 17.

(12) *Courrier Français*, 6 novembre 1827 ; un *Examen du Salon de* 1827, anonyme, fait de Lawrence un éloge assez remarquable (p. 38), qu'il tempère en attaquant Constable (p. 39).

(13) *Débats*, 31 décembre 1827.

anarchie (1) étaient obligés de constater que la confusion allait croissant. « Les novateurs, il y a trois ans, écrivait Vitet, marchèrent sous deux ou trois drapeaux distincts : bien fou qui voudrait aujourd'hui compter toutes leurs bannières. Il y a autant de couleurs que de combattants (2). »

Ajoutons que la foule applaudissait sans distinction de parti et acclamait, pour un bon tableau, et ceux qui avaient tenté « l'entreprise déraisonnable de vouloir remonter un fleuve débordé (3) » et ceux qui avaient fait déborder le courant.

Ceux-là, on commençait à entrevoir leur origine ; le *Figaro*, qui avait pris leur défense, reconnaissait Titien, Tintoret, Van Dyck, Rubens, Rembrandt comme leurs ancêtres. « C'est à tort, proclamait-il, qu'on accuse les jeunes peintres de se lancer sans guides, sans ordre, dans des voies nouvelles et dangereuses... nous le répétons ici, cette manière qui alarme tant de sentinelles de ce qu'on appelle le bon goût, n'est qu'un retour vers celle des anciens maîtres (4). » « On a tort, disait-il encore, d'attribuer à Delacroix seul la chute de l'Ecole ou de le considérer comme chef d'école, il vient après Prudhon, Géricault (5) et Gros (6). »

Jal consacra un ouvrage fort curieux au Salon. Il avait bien changé depuis 1818. Il regardait, à présent, le Classique comme « l'ancien régime des beaux-arts (7) ; » le Romantisme attirait sa curiosité, sans que son dilettantisme pût s'y fixer, et il était préoccupé d'en distinguer les diverses phalanges. Avec grande perspicacité, il définissait Delacroix et ses imitateurs ou « plutôt ses victimes », des *anglo-vénitiens*. Il faisait d'Ary Scheffer, Camille Roqueplan, Steuben, un groupe assez arbitraire qu'il appelait les *schismatiques*. Il louait tour à tour Léon Cogniet, Gudin, « peintre de marines égal à Claude Lorrain », Bonnefond et Schnetz, Heim et Delaroche, et réservait surtout sa faveur à Horace Vernet qu'il chérissait d'un amour quelque peu excessif. Fort embarrassé, malgré ses airs de persiflage et d'aisance, pour se déterminer parmi tant de formules qu'il se piquait de comprendre toutes.

Quelques jours après l'ouverture du Salon, avaient été inaugurées les salles du musée Charles X, destinées à recevoir les collections d'archéologie égyptienne et dont les plafonds avaient été peints par Gros, Ingres, Heim, Abel de Pujol, Picot, Horace Vernet, Fragonard et Meynier.

« Quand un artiste, lisait-on dans *le Figaro* (8), a fait de belles choses et s'est

(1) *Globe*, 6 février 1828.

(2) Voir aussi *Le Constitutionnel*, 5 novembre 1827.

(3) *Débats*, 23 décembre 1827.

(4) *Figaro*, 3 janvier 1828.

(5) *Figaro*, 15 décembre 1827.

(6) *Figaro*, 4 novembre 1827.

(7) Jal, *op. cit.*, p. 102.

(8) *Figaro*, 18 décembre 1827. Par contre, éloge dans les *Débats*, 16 décembre 1827 ; — voir aussi *Courrier Français*, 17 décembre ; le *Portrait de Charles X* que Gros exposait au Salon avait été également

acquis une certaine part de gloire, il a pour toute sa vie des droits à l'indulgence : nous ne dirons rien du plafond de M. Gros. »

L'Apothéose d'Homère put au contraire consoler Ingres de toutes les épreuves qui avaient précédé sa gloire. La critique l'avait, au Salon, félicité pour deux portraits « qui écrasaient toutes les peintures qui les environnaient (1) », elle se répandit en longues descriptions du chef-d'œuvre nouveau (2). Peut-être, cet enthousiasme fut-il, en partie, provoqué par la facilité avec laquelle l'*Apothéose* se prêtait aux développements littéraires ; peut-être ne fut-il pas toujours très éclairé (3). On remarqua que les éloges étaient venus surtout du camp romantique auquel Ingres témoignait pourtant peu de sympathie (4). D'ailleurs les vieux griefs, ressassés neuf ans auparavant, contre Ingres, n'étaient pas encore oubliés. On l'accusait encore de « tenir un peu trop pour le Pérugin (5) » et trois ans plus tard Vitet le jugeait ainsi : « M. Ingres est, comme on sait, un adepte de la vieille école primitive du seizième siècle : il y a dans sa manière quelque chose de résolu, de ferme et d'arrêté qui rappelle le Pérugin et les vieux peintres du Rhin (6). »

Le Salon de 1827 et l'ouverture du musée Charles X furent les dernières fêtes artistiques de la Restauration (7). De ce jour, jusqu'à la Révolution de 1830, les artistes ne trouvèrent que des occasions rares et partielles de s'adresser au public. Les Salons des Amis des Arts (8), l'Exposition organisée en 1829 aux Galeries Vivienne sous le nom de Musée Colbert (9), l'apparition du tableau du *Sacre* de Gérard (10) ne fournirent aux polémiques que des sujets restreints. L'opinion publique n'eut donc point matière à se modifier.

D'ailleurs n'était-elle pas suffisamment établie et la transformation que les

accueilli par des critiques violentes. *Figaro* y avait vu l'œuvre d' « une main débile qui ne peut plus soutenir la palette » (7 nov. 1827). On peut constater, à Versailles où ce portrait est exposé, que le reproche n'était pas injustifié.

(1) *Débats*, 23 décembre 1827.

(2) *Débats*, 16 décembre 1827 et 2 janvier 1828 ; *Gazette de France*, 15 et 20 décembre 1827.

(3) Beaucoup, ne comprenant pas le coloris, considéraient l'œuvre comme inachevée (*Gazette de France*, 15 décembre 1827).

(4) *Revue Française*, janvier 1828, p. 208.

(5) Jal, *op. cit.*, p. 103.

(6) *Globe*, 17 avril 1830.

(7) A l'issue du Salon, Gros reçut la croix d'Officier de la Légion d'honneur ; Steuben, Gudin, Delaroche, Vinchon, Léon Cogniet, Ary Scheffer furent décorés. On regretta l'oubli de Champmartin et de Delacroix (*Figaro*, 29 avril 1828). La Maison du Roi et le Préfet de la Seine avaient commandé ou acheté chacun une douzaine de toiles, le Ministère de l'Intérieur en avait acheté environ 15.

(8) *Album National*, 20 mai 1829.

(9) *Silhouette*, 1829, p. 49.

(10) *Gazette de France* et *Débats*, fin mai, 1829.

Salons de 1819, de 1822, de 1824 avaient élaborée n'était-elle pas parachevée en 1827? Persuadés, au lendemain de l'Empire, que la grandeur de l'art était subordonnée à une unité de direction et que cette direction devait s'appuyer sur la doctrine de l'Idéal, les artistes et les amateurs avaient été contraints de renoncer à leur conviction. Une génération nouvelle, grandie à leur insu et dont les manifestes avaient jeté d'abord le désarroi dans la France artistique, venait de prouver, par ses actes, que l'on pouvait avoir du talent en dehors de l'Ecole, et, chose plus difficile à faire accepter, que l'art ne dégénérait point pour s'épanouir en toute liberté. « Il est bien reconnu, lisait-on, en 1829, dans l'*Album National* (1), qu'au siècle où nous sommes arrivés, la première condition de toute espèce de talent dans un art quelconque, doit être, non pas, comme on le prétend, l'originalité, mais bien l'individualité. »

C'est le principe d'individualité qui, dans les luttes dont nous venons de rappeler les phases, avait, au milieu des violences et des injures, triomphé. Si divisé qu'il fût, si passionné qu'il se montrât, le public s'était au moins mis d'accord sur ce point que des artistes pouvaient plaire avec des méthodes diverses. Pour tous, même pour les plus réfractaires, l'horizon artistique s'était élargi.

Malgré les attaques et les sarcasmes, la vieille Ecole n'avait pas succombé. Aux premiers lutteurs fatigués, désorientés ou découragés ou disparus, elle avait joint des forces plus jeunes ; sa vitalité persistante s'était affirmée par le nombre de ses recrues et par le succès qui avait accueilli leurs efforts. En pleine effervescence romantique, Léon Cogniet ou Court s'étaient imposés à l'attention et l'on n'aurait pas dit, sans injustice, qu'elle était impuissante ou morte la doctrine dont relevaient *la Mort de Saint Étienne* et *Marc Antoine montrant au peuple la tunique de César* (2).

Mais d'autre part, cette Ecole, qui s'était si bien défendue, avait perdu son hégémonie. Déchue de son empire, elle avait dû partager avec d'autres l'estime des amateurs qu'elle avait autrefois tout entière accaparée. Les efforts d'une critique intransigeante n'avaient pas enrayé le mouvement d'émancipation et n'avaient pas non plus empêché le public d'encourager de sa faveur les dissidents.

Dès le premier jour, en effet, la foule, préparée par les œuvres de l'Ecole de Lyon, avait salué quelques-uns des jeunes peintres qui s'étaient affranchis de la tutelle de David. Horace Vernet, Paul Delaroche jouirent, dès leur premier Salon, de la popularité qui ne les abandonna jamais. On ne s'imagina pas qu'il y eût plus d'audace à admirer *la Mort d'Elisabeth* ou *Mazeppa* qu'il y en avait eu à applaudir au *Sacre* ou à la *Bataille d'Austerlitz*. Nul doute que l'évolution eût été pacifique si d'autres artistes plus bruyants ne s'en étaient mêlés.

(1) 18 avril 1829.
(2) Au Louvre, sous le n° 148.

Eugène Delacroix, au contraire, et les artistes que l'on groupa autour de lui, Devéria, Boulanger, Roqueplan, d'autres qui ne lui ressemblaient en rien, mais dont la hardiesse était égale, comme Sigalon, ne surprirent que par exception la faveur populaire. Delacroix ne retrouva pas la sympathie qui avait entouré *Dante et Virgile;* Sigalon, après le succès de la *Courtisane*, connut la chute *d'Athalie*. Ce furent de véritables incompris. Il n'était pas nécessaire qu'un Delécluze s'acharnât après eux. Les yeux accoutumés à la timidité davidienne furent éblouis et offusqués: comme on ne saisissait pas le sens de leurs recherches, on les accusa de bizarrerie voulue. « Le Classique fait le beau, lisait-on en 1829 dans la *Silhouette*, le Romantique affecte de paraître laid. Le premier est sec, raide, maniéré, théâtral; le second n'est pas moins ridicule avec ses jambes tordues, son horrible figure et les teintes ignobles de son fard qu'il prend pour de la couleur.»

Quelques amateurs peu nombreux, des artistes et des rapins soutenaient seuls, avec sincérité, le génie de Delacroix. D'aucuns se joignaient à eux par affectation. Dans ce groupe où le jugement du public était, on le pense, assez maltraité, on s'habitua à considérer en ennemis, non pas seulement les Classiques, mais ceux des novateurs qui avaient réussi. Dès 1827, Horace Vernet, Delaroche payaient leur gloire de maint sarcasme (1). Bientôt on allait leur refuser jusqu'au nom de peintres. Braver la foule, effrayer le bourgeois, le «philistin» et le «pompier» devint pour quelques-uns une joie intime. Delacroix n'échappa pas à ce travers (2); Louis Boulanger en fut la dupe. Il faut quelque effort pour comprendre le succès que l'on fit à des lithographies comme les *Fantômes* où l'on remarquait « une haute intelligence de la poésie (3) » et l'on renonce à deviner par quelle aberration la *Saint-Barthélemy*, barbouillage incohérent et ridicule, a pu être qualifiée de conception magnifique (4).

Etranger à ces partis, Ingres, force respectée par tous et que peu de personnes comprenaient, occupait, nous l'avons vu, en 1830, une situation indécise entre les Romantiques qui persistaient à le réclamer et les Classiques auxquels il avait donné des gages et qui allaient le rattacher à eux.

Une dernière remarque est nécessaire. Le combat que nous venons de suivre s'était produit en toute liberté. Les persécutions, dont les Romantiques et surtout les paysagistes eurent à se plaindre plus tard, n'avaient pas été inaugurées. Jamais les portes du Salon ne s'étaient fermées devant un artiste. Seul Horace Vernet s'était vu écarté en 1822, mais pour des motifs purement politiques. En

(1) *Figaro*, 13 novembre 1827.
(2) Illustration du *Faust*.
(3) *Album National*, 18 avril 1829.
(4) Victor Hugo, *Lettre à V. Pavie*, 17 juillet 1828.

1827, où le jury avait été taxé d'excessive sévérité (1), un Salon des refusés s'était ouvert à la salle Lebrun et, de l'aveu du *Figaro* (2), il ne contenait aucune œuvre de valeur.

Les encouragements, les distinctions honorifiques et les commandes officielles n'avaient même pas manqué aux novateurs.

Delacroix avait reçu une seconde médaille en 1824, et avait vendu à l'État ses deux premières œuvres exposées. Ses ennemis mêmes avaient regretté qu'il n'eût pas été décoré en 1827 et il l'eût été certainement à la prochaine Exposition. Bonington avait obtenu, en 1824, une médaille de 1re classe ; Roqueplan, Isabey, Saint-Evre avaient été deux fois médaillés. Il n'est pas besoin de dire que Vernet, Delaroche ou Ingres avaient eu une large part dans les libéralités gouvernementales. Ingres et Vernet étaient membres de l'Institut depuis 1825 et 1826. Delaroche allait les suivre en 1832. Depuis 1827, Horace Vernet dirigeait l'École de Rome.

Les violences de plume et de langage n'avaient donc pas eu de retentissement dans les faits. Le procès s'était plaidé librement et l'on n'avait refusé au public aucun élément de nature à l'éclairer.

Lorsque la Révolution de 1830 éclata, précédée d'une agitation, au milieu de laquelle les préoccupations artistiques avaient été un peu oubliées, le sort de la bataille n'était pas décidé, plusieurs des combattants venaient à peine d'entrer dans la lice, mais les positions de tous les adversaires étaient bien définies et les drapeaux flottaient déployés, avec leurs couleurs et leurs devises.

Nous avons regardé par les yeux de la foule qui suivait, passionnée, les péripéties du combat ; nous allons, à présent, essayer, à notre tour, de suivre les champions et chercher à déterminer la nature de la cause pour laquelle chacun d'eux s'était armé.

(1) *Le Courrier*, 6 novembre 1827.

(2) *Figaro*, 18 décembre 1827 ; *Exposition de Tableaux modernes à la galerie Lebrun, rue du Gros-Chenet, nº 4* ; *Catalogue*, 1827. Comporte 174 numéros sur des sujets très variés : antiques, anglais, etc. Pas un des noms qui y figurent n'a atteint la notoriété.

LIVRE TROISIÈME

LES PRÉCURSEURS DU RÉALISME

L'étude d'un mouvement auquel ont pris part des esprits aussi différents qu'Ingres et Delacroix, Géricault ou Delaroche, ne saurait être présentée d'une façon unilinéaire. Ce serait un excès opposé que de la décomposer en une série de biographies isolées. Pour indépendants et originaux qu'ils aient été, les peintres qui nous occupent n'en ont pas moins été sollicités par quelques influences communes, ils ont manifesté des tendances semblables. Ces tendances et ces influences nous permettront de les grouper.

Sous l'Empire, nous l'avons vu, des faits complexes préparèrent la Révolution. Ces faits ont donné naissance à trois courants distincts, d'importance inégale : un courant réaliste, un courant mystique et le courant proprement romantique. Le premier est représenté par Ingres et Géricault, le second et le plus effacé par Ary Scheffer, le troisième, le plus considérable et le plus complexe, par une pléiade d'artistes à la tête desquels on peut citer Delacroix, Bonington et Decamps d'une part, Horace Vernet et Paul Delaroche de l'autre.

De ces trois courants, celui que représente Ary Scheffer s'est manifesté tardivement, bien après la date que nous nous sommes fixée comme limite; nous nous croyons autorisés à le laisser de côté.

Nous allons donc étudier successivement le groupe d'Ingres et de Géricault, précurseurs du Réalisme et celui des Romantiques. Mais, puisque l'école davidienne n'a pas abdiqué, nous examinerons aussi la Résistance qu'elle a opposée à ce double mouvement.

Tel sera le cadre, dans lequel nous essayerons d'embrasser, sans rigueur, les doctrines et les hommes qui se manifestèrent entre 1815 et 1830.

CHAPITRE PREMIER

INGRES

En 1825, un homme distingué qui occupa dans la peinture française un rang secondaire mais honorable, Amaury Duval (1) entrait comme élève dans l'atelier d'Ingres qui venait d'être nommé membre de l'Institut et sa première impression à la vue des œuvres de son nouveau maître était un profond étonnement.

« Tout cela, a-t-il raconté depuis (2), me paraissait bien étrange... tout à coup je me trouvais en présence de peintures réalistes, devant des torses, des pieds, des mains qui n'avaient pas cette grâce apprêtée à laquelle mes yeux étaient faits, de l'*Apollon*, de *Romulus*, de l'*Endymion*. Je ne comprenais pas.... »

« Il est difficile en effet, ajoute ailleurs Amaury Duval (3), de s'imaginer la différence complète qui existait pour des yeux habitués à un autre point de vue de l'art entre les œuvres de M. Ingres et celles de ses contemporains. Je ne crains pas d'affirmer que cet aspect de vérité produisait sur le public de ce temps-là l'effet que nous causent certaines œuvres de la jeune école actuelle (4). »

Ce sentiment de nouveauté, d'originalité et de bizarrerie (5), il est facile de se le procurer par une expérience très simple. Allez au Louvre et parcourez les salles de l'ancien musée Charles X en pénétrant par la salle décorée par Gros.

Examinez un à un les plafonds, qui, vous le savez, datent tous de 1827, et quand, les yeux pleins des formes et des couleurs imaginées par les élèves de l'Ecole impériale, vous arriverez à la dernière salle, tout à coup, vous serez saisi par le contraste infini qui sépare l'*Apothéose d'Homère* de tout ce que vous viendrez de contempler.

L'homme qui donnait cette impression à ses contemporains et qui nous la donne à nous-mêmes, quand nous voulons la retrouver, doit être compté, à juste

(1) Amaury Duval (1808-1885), élève d'Ingres; 2e médaille, 1838; 1re médaille, 1839. Décoré, 1845. A exposé de 1830 à 1868.

(2) Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 15.

(3) Amaury Duval, *op. cit.* p. 277 et suivantes.

(4) Courbet et les naturalistes.

(5) « Ses tableaux m'avaient frappé plus par leur originalité qui me semblait de la bizarrerie que par leur beauté réelle. » Amaury Duval, *op. cit.*, p. 7.

titre, comme le premier en date des novateurs de notre siècle, et avec Amaury Duval, nous avons le droit de l'envisager, au moins en ce qui concerne son rôle dans la période qui nous occupe, comme un des précurseurs du *Réalisme*.

Ingres naquit à Montauban en 1780 (1). Gros avait alors neuf ans, Gérard dix, Guérin six. Par l'âge, il était destiné à être, sinon leur camarade au moins leur émule et, si nous pensons qu'en 1817 l'art de David était encore tout puissant, cette date de 1780 nous frappe et nous rend plus intéressant un caractère qui sut se dégager de l'Ecole, non au déclin mais dans sa pleine maturité.

La pureté du ciel montalbanais, qui accuse avec une netteté parfaite les lignes que le soleil n'est pas assez chaud pour dorer, les formes sobres un peu monotones de ce pays précis inspirèrent-elles à Ingres cette vérité implacable qu'il qualifiait de probité? Des terrasses où s'élève maintenant son monument, ou des allées de Mortarieu dont elles sont proches, il put voir dans son enfance cette plaine calme et simple dont la grandeur n'a point d'agrément.

Son père, un honnête homme, artiste universel, élève de l'Académie de Toulouse (2), dont les talents étaient appréciés dans la région et qui orna, d'une décoration assez faible, les salles où s'est aujourd'hui formé le musée des œuvres de son fils, l'éleva dans le goût des arts et lui fit apprendre à la fois la musique et le dessin.

Violon au grand théâtre de Toulouse et élève de l'Académie, Ingres ne garda, sans doute, pas une forte empreinte de l'enseignement qu'il reçut et, à seize ans, son père l'envoya à Paris, dans cet atelier qui était alors le sanctuaire de l'art : l'atelier de David.

Ingres ne pouvait se dérober à l'influence de son maître : il fut un bon écolier et nous ne nous étonnons pas qu'il ait remporté le second prix de Rome, en 1800, et le Grand Prix, en 1801. Les deux tableaux qui lui valurent ces honneurs, *Antiochus renvoyant à Scipion son fils fait prisonnier sur mer* et *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon* ne différaient pas par leurs mérites des œuvres davidiennes : placées entre l'*Antiochus* de Granger, 1800, et *Sabinus et*

(1) Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), élève de David; 2e grand Prix de Rome en 1800; 1er grand Prix en 1801; chevalier de la Légion d'honneur, 1825; officier, 1826, etc.; membre de l'Institut, 1825; a exposé de 1802 à 1855. Consulter surtout Amaury Duval, *ouvrage cité* ; R. Balze, *Ingres et son école*, 1880; Charles Blanc, *Ingres et ses ouvrages;* Delaborde, *Ingres ;* Olivier Merson, *Ingres, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1867; Arsène Alexandre, *Ingres* (*Monde Moderne*), 1895 ; Mabilleau, *Ingres* (*Revue de Paris*), 1896; Momméja, *Les Dessins d'Ingres* (*Gazette des Beaux-Arts*), 1898. *L'Œuvre d'Art* a publié des lettres d'Ingres en 1898. Pour l'œuvre : *Œuvres de J.-A. Ingres, gravées au trait sur acier*, par A. Reveil, Paris, 1851, in-4o. Le Musée Ingres, à Montauban, contient le plus grand nombre des dessins du maître. Le Musée du Louvre en possède un beau choix. On feuillettera, au cabinet des Estampes, les photographies de dessins très heureusement groupées dans un volume de la collection Armand.

(2) E. Forestié, *Biographie de Tarn-et-Garonne*, Montauban, 1860.

Eponine de Menjaud (1802), elles n'indiquaient pas en leur auteur un révolutionnaire, mais elles témoignaient déjà sa supériorité. Son portrait qu'il peignit en 1804, si la disposition n'en est pas originale, prouve peut-être déjà une recherche plus personnelle, plus fouillée ; mais c'était là un instinct non encore éclairé.

Durant ces années d'études, Ingres côtoya, dans l'atelier de son maître, un groupe original de jeunes gens qui ne laissèrent pas que d'avoir sur lui quelque influence (1). Les *Primitifs*, sur lesquels Maurice Quaï exerçait un ascendant énorme, s'étaient avisés que David, dans son essai de remonter aux sources de l'art, s'était arrêté à demi-chemin. Les maîtres grecs dont il s'était inspiré n'étaient eux-mêmes que des praticiens sans conscience, dont la manière académique, théâtrale et fausse trahissait une décadence. Seuls, les artistes ingénus qui avaient précédé Phidias méritaient, par leur sincérité, d'être imités. Il ne s'agissait rien moins que de supprimer le souvenir de tous ceux qui les avaient suivis pour renouveler l'art en remontant jusqu'à eux.

Cette doctrine téméraire, sur laquelle la croisade préraphaélite a rappelé la curiosité, fit plus de tapage que de besogne. Phidias n'était alors qu'un nom illustre, les Eginètes étaient entièrement ignorés. A vouloir imiter des maîtres qu'ils ne connaissaient pas, les Primitifs ne firent rien. Cependant les velléités de simplicité, de naturel, l'horreur du convenu qu'ils avaient exprimée, agirent, d'une manière au moins momentanée, sur leurs condisciples. L'Institut s'effraya de leur influence. Broc, Heim, Granger furent mis en garde contre de dangereuses erreurs. Ingres devait se souvenir à Florence ou à Spolète des déclamations imagées des *Barbus*.

Quand il partit pour Rome, en 1807, Ingres s'ignorait encore et ne se rendait pas un compte exact de la voie dans laquelle le poussait infailliblement son génie. Il était fatigué des doctrines de David; il avait le désir véhément de devenir un novateur; mais il ne savait encore de quelle façon il allait innover.

Ingres n'avait pas accepté la doctrine du beau idéal sur laquelle reposait l'esthétique davidienne, doctrine qui répugnait à son instinct de véracité et que comprenait mal son esprit fermé aux conceptions métaphysiques. Cette conception d'une beauté supérieure à la nature était étrangère à son génie, et bien qu'aucun texte ne nous assure qu'il l'eût dès lors explicitement combattue, nous sommes assurés que c'est le point qui provoqua sa révolte. « Il est aussi impossible de se former l'idée d'une beauté à part, d'une beauté supérieure à celle qu'offre la nature, qu'il l'est de concevoir un sixième sens », a-t-il dit plus tard, dans une conversation rapportée par M. Delaborde (2), et encore : « Il nous est

(1) Delécluze, *David*, p. 71, 89 et 430; David, *David*, p. 335; Benoît, *L'Art Français*, p. 314.
(2) Delaborde, *Ingres*, p. 113.

impossible d'élever nos idées au delà des beautés des ouvrages de la nature. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de parvenir à en opérer l'assemblage. »

« Croyez-vous que je vous envoie au Louvre, disait-il à ses élèves, pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler le beau idéal, quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art (1). »

Toute sa vie, il garda l'horreur de l'idéalisation, c'est-à-dire de la conception d'un type vague étranger à l'accent de la nature. Un jour Granger le complimentait sur son *Œdipe* :

« Je reconnais ton modèle, lui dit-il,

Ah! n'est-ce pas, c'est bien lui.

Oui, mais tu l'as fièrement embelli!

Comment embelli? Mais je l'ai copié, copié servilement.

Tant que tu voudras, mais il n'était pas si beau que cela. »

Il n'y avait rien de plus curieux que de voir l'exaspération de M. Ingres, qui, devant ses élèves, s'entendait accuser de ne pas suivre ses propres doctrines.

Aussi, comme il s'emportait!

Mais vois donc, puisque tu te le rappelles, c'est son portrait...

Idéalisé...

Ce mot fut le dernier coup, d'autant plus que Granger disait tout cela fort galamment et comme un éloge. « Enfin! dit M. Ingres, penses-en ce que tu voudras; moi j'ai la prétention de copier mon modèle, d'en être le très humble serviteur et je n'idéalise pas (2).»

D'ailleurs son tempérament ne l'eût-il pas éloigné de David qu'Ingres s'en serait sans doute séparé, tant était vif en lui le désir d'innover. « Je veux, écrivait-il en 1813 (3), devenir un novateur et imprimer à mes ouvrages un caractère inconnu jusqu'ici. » Il ne lui déplaisait pas de se poser en frondeur et il avait, nous l'avons déjà dit, toutes les qualités d'un révolutionnaire. Une confiance imperturbable en lui-même, un orgueil, qui éclatait dans ses moindres paroles, lui permettaient de se passer de l'approbation du public. Il était de ceux qui croient avoir raison contre tout le monde, capable de supporter les conséquences matérielles de son attitude et de vivre dans la pauvreté et l'isolement.

Il rompit donc avec son maître au point de cesser tout rapport avec lui. David, qui avait beaucoup d'estime pour son talent (4), lui témoignait une inutile bienveillance. La susceptibilité ombrageuse d'Ingres se dérobait à une amitié dans laquelle il redoutait une tutelle. « Quant à David, laissez-le, écrivait-il à un

(1) Delaborde, *op. cit.*, p. 139.
(2) Amaury Duval, *Ingres*, p. 89.
(3) Delaborde, *op. cit.*, p. 325.
(4) Delaborde, *Ingres*, p. 22; Delécluze, *David et son temps*, p. 393.

de ses amis soucieux sans doute de ménager un rapprochement (1); j'ai mes grandes raisons pour n'avoir jamais avec lui aucune espèce de contact. »

Malgré cette attitude décidée, Ingres était cependant fort loin d'avoir déterminé sa voie. Bien qu'il eût produit des œuvres capitales — l'*Œdipe* est de 1808, *Romulus vainqueur d'Acron* de 1812 — il méconnaissait encore ses propres ressources et tâtonnait entre plusieurs partis, séduit tour à tour par mille impressions diverses.

Tous les sentiments qui travaillaient sa génération, Ingres les éprouva. Les plus éloignés de sa nature agirent, ne fut-ce qu'un instant, sur son génie. Avant d'être l'esprit ferme dont le pinceau et le jugement passaient pour également sûrs, « sans une distraction, sans une défaillance, sans un doute » (2), il fut la tête ardente, mobile à toutes les impressions. « Je ne suis pas de bois, écrivait-il en 1839 (3), au contraire, je suis nerveux en diable. » Il l'avait, dans sa jeunesse, bien montré.

Les rêves les plus fantastiques, les plus fiévreux du Romantisme vinrent traverser sa pensée. Il m'était venu l'idée, écrivait-il de Florence en 1821 (4), que si je pouvais faire la musique d'une messe des morts, j'essayerais d'y ajouter certains prestiges pour produire des effets de pitié et de terreur inusités, à l'exemple des Euménides d'Eschyle. Je ferais sortir de dessous terre des voix de trépassés, des hurlements, des effets d'orchestre à la Glück... le ricanement des diables et le bruit des tortures des damnés... il y aurait la plus grande obscurité et la plus grande lumière selon la situation des feux follets.... » Sans doute, il s'agit ici de musique et non de peinture. On n'aurait pas soupçonné néanmoins que de pareilles idées, dignes de Boulanger ou de Devéria, eussent traversé la tête d'Ingres et, pour fugitive qu'ait été cette inspiration, n'était-il pas nécessaire de la noter?

Une autre erreur, mais dont il fut plus long à revenir, fut qu'il avait un tempérament de coloriste. Au Salon de 1819, Kératry avait cru voir dans l'*Odalisque* « quelque chose du Titien (5) ». Ce rapprochement que Théophile Gautier devait répéter jusqu'à satiété, en 1855 (6), ne parut pas à Ingres si ridicule. Il professait pour les Vénitiens une admiration qu'il conserva toujours, même lorsque la

(1) 21 mai 1814, dans Delaborde, *op. cit.*, p. 187.

(2) Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe à l'Exposition de* 1855, p. 143.

(3) Delaborde, *Ingres*, p. 103.

(4) Delaborde, *op. cit.*, p. 169.

(5) Kératry, *Annuaire*, 1819, p. 106.

(6) Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe à l'Exposition de* 1855 : « L'Œdipe est devenu avec le temps d'une couleur superbe ; on dirait un Giorgione » (p. 150) ; « Jupiter et Antiope, chaud et coloré comme un Titien dont il a l'aspect » (p. 153) ; « La couleur de ce tableau *(Saint-Pierre)* prend une intensité toute vénitienne et nous remet en mémoire une toile analogue de Marco Roccone » (p. 154) ; « La Baigneuse revêtue d'une couleur qui semble prise sur la palette de Titien » (p. 161) ; « La petite Baigneuse... avec les tons fauves du Giorgione » (p. 161).

couleur fut devenue son ennemie personnelle. Quand il attaquait Rubens, il avait toujours soin d'en distinguer Titien. « Rubens et Van Dyck, disait-il (1), peuvent plaire au regard, mais ils le trompent, ils sont d'une mauvaise école coloriste, de l'école du mensonge. Titien, voilà la couleur vraie, voilà la nature sans exagération, sans éclat forcé : c'est juste. »

En 1814, à propos de son tableau : *l'Epée de Henri IV*, il écrivait, avec une joie évidente (2) : « Tous ceux qui l'ont vu ont trouvé, et moi aussi, qu'il était d'une couleur vraie et forte, et qu'il tenait beaucoup de l'école Vénitienne *à laquelle je penserai toujours lorsque je peindrai.* »

Il y pensait en effet sérieusement et, à ce moment même, il peignait *la Chapelle Sixtine* (3). Les apologistes d'Ingres ont exalté ce petit tableau et l'ont d'autant plus loué qu'il s'agissait pour eux de combattre cette opinion ou ce préjugé qu'Ingres avait renoncé à la couleur par impuissance. L'œuvre ne méritait pas tant d'éloges ; elle prouve, au moins, que si Ingres avait voulu, au cours de sa carrière, songer un peu plus souvent aux Vénitiens, au lieu de s'acharner à prendre le contre-pied de ses contemporains, il aurait pu être un coloriste passable. Elle ne prouve pas qu'il ait eu à aucun moment le sentiment de la perspective aérienne et qu'il ait vu la distance qui sépare d'un ton puissant un ton cru.

A l'époque où il fondait tant d'espérances sur ses facultés de coloriste, Ingres croyait avoir trouvé un domaine personnel et une verve originale. Après Richard et Revoil, après l'Ecole de Lyon, il « découvrait » l'Histoire de France et concevait un système pour exploiter sa découverte. Il développait ses idées avec sa verve et son enthousiasme habituels : « Il faut faire, disait-il (4), le plus tôt possible le tableau de ce roi de France qui porte le cercueil de son père à Saint-Denis. En lisant Montfaucon, je me suis convaincu que l'histoire de France ancienne, au temps de saint Louis et autres, est une mine nouvelle et excellente à exploiter. Les costumes sont très beaux, et par leur simplicité se rapprochent des choses grecques... Les belles têtes, les beaux corps, les belles attitudes, les beaux gestes étant de tous les temps, un peintre d'histoire qui s'emparerait de ce siècle pourrait en tirer un bien grand parti, un parti aussi bon du côté de l'art que s'il s'agissait de l'histoire antique, et bien plus intéressant pour nos contemporains à qui, tout beaux qu'ils sont, Achille et Agamemnon doivent tenir moins au cœur que saint Louis, Philippe Auguste ou Louis le Jeune. »

« Il faut avouer, poursuivait-il, que la religion qui animait ces vieux temps peut donner aux tableaux un air mystique, un sens grave, profond, véritablement grand. J'en conclus qu'il faut positivement essayer cette route (le moyen âge) et

(1) Delaborde, *op. cit.*, p. 123.
(2) 26 mai 1814, dans Delaborde, *op. cit.*, p 233.
(3) Au Louvre, sous le nº 424.
(4) 1813, dans Delaborde, *op. cit.*, p. 324 et 325.

me contenter d'exploiter les Grecs (sans lesquels il n'y a point de vrai salut) pour les approprier à ce nouveau genre. *C'est par là, c'est comme cela que je veux devenir un novateur et imprimer à mes ouvrages un caractère inconnu jusqu'ici.* Autant que possible, peignons des sujets français, ils ne manquent pas, ni les héros non plus de toutes les époques, Duguesclin, Jeanne d'Arc, Bayard, Henri IV. »

On connaît les œuvres qui illustrèrent ces théories : *Don Pedro de Tolède* (1814) ; *Philippe V* (1819) ; *Charles V* (1822) ; *Henri IV ; François Ier* (1824), etc.

Malgré les prétentions d'Ingres, il nous semble que l'originalité n'en apparaît pas immédiatement. Les sujets ne diffèrent pas, par leur choix, des productions contemporaines analogues et l'on pourrait citer, par dizaines, les compositions de même ordre qui coudoyaient *Don Pedro de Tolède* au Salon de 1814 ou *Philippe V* au Salon de 1819 ; il est même arrivé qu'Ingres se soit rencontré avec tel de ses contemporains, avec Revoil par exemple. Il a gardé les dimensions restreintes dont on usait près de lui pour les scènes de genre et n'a pas excédé, dans ses sujets français, les bornes du tableau de chevalet. L'intérêt qu'il a cherché est purement anecdotique ; par la conception, dépourvue de généralité, de portée historique et de grandeur, il n'a pas dépassé l'Ecole de Lyon.

L'originalité, s'il en faut reconnaître une, résiderait dans la science de l'exécution, mais il faut avouer que cette science se déploie souvent avec maladresse : les attitudes ont quelque chose de tendu ; les types manquent de naturel (1) ; l'observation de la vie est incomplète. Ce sont, il faut en convenir, des œuvres secondaires, intéressantes surtout parce qu'elles ont préparé la conception du *Vœu de Louis XIII*, qui, par son caractère et ses dimensions, a une toute autre valeur, une toute autre portée.

Les expériences coloristes, les emprunts au moyen âge ne suffisaient pas à l'activité inquiète d'Ingres. Il cherchait en d'autres directions encore. Un instant, il avait cédé à l'ossianisme, pour s'en dégoûter presque aussitôt ; sa passion pour l'Orient fut plus durable. L'orientalisme lui permit de sacrifier à cet amour pour la forme nue qu'il éprouvait d'une intensité presque sensuelle (2). Le harem lui permit de dévêtir ses odalisques ou de grouper, en une impudeur inconsciente, les femmes turques au bain. Les tapis, les tentures, les narghilés et les bassins lui furent autant de repoussoirs éclatants sur lesquels le corps de la femme pur et mat se détachait, comme une opale laiteuse sertie dans une monture d'or et de rubis. C'est dans ces sujets qu'il se développa tout entier et c'est par eux qu'éclata, aux yeux de ses contemporains, sa véritable originalité.

(1) Le groupe des prêtres dans *Léonard de Vinci*.

(2) M. Arsène Alexandre a insisté sur ce côté du tempérament d'Ingres dans un article du *Monde Moderne*.

Cette originalité qu'il avait cherchée à travers tant de sources d'inspirations diverses, Ingres la possédait en lui-même ; il la développait au milieu de ses expériences. Epris de vérité et de réalité, il en avait introduit le souci dans son art, mais il n'avait pas renoncé à la poursuite de la beauté et l'étude de la nature se corrigeait toujours pour lui par le respect du style. L'union de ces deux préoccupations si opposées réglait sa pensée artistique et c'est en inaugurant une sorte de *réalisme idéaliste* qu'il se montra réellement, comme il l'avait désiré, un novateur (1).

Avec l'amour de la vérité, Ingres possédait une aptitude naturelle à la saisir. Son regard aigu voyait les choses dans la précision de leur forme et sa main obéissait, avec une exactitude scientifique, aux ordres de sa volonté. Ces qualités essentielles, il les développa en Italie auprès de maîtres qui n'avaient pas été accoutumés à rencontrer en France de disciples.

Quand il partit pour Rome, les théories des Primitifs l'avaient déjà prédisposé à cette idée qu'il fallait remonter aux premiers âges de l'art pour y rencontrer la sincérité. Un jeune sculpteur italien, avec lequel il avait lié chez David une étroite amitié, Bartolini, vers qui l'attirait un égal orgueil et une égale indépendance, lui révéla les vieux peintres de son pays et l'invita à l'examen des œuvres dont Artaud de Montor et Paillot de Montabert ne devaient montrer la valeur à la France que quelques années plus tard (2).

Bartolini professait dès lors des idées analogues à celles que défendirent les Préraphaélites. Il pensait qu'il fallait reprendre l'art au point où l'avaient laissé les Ghiberti, les Donatello et les autres grands florentins du quinzième siècle. Il disait que l'imitation rigoureuse était le principe de toute beauté et répétait l'adage « Chi sa copiare, sa fare (3). »

Ingres installa son chevalet devant les fresques du Campo Santo ; il copia Filippo Lippi à Spolète ; s'engoua quelques instants de Signorelli. Déjà, à Paris, il avait copié des gravures de Dürer, d'Holbein et de Marc Antoine. Ces études le dégagèrent de la science davidienne et lui permirent d'invoquer un maître nouveau, Raphaël.

Croire qu'il eût pour Raphaël une prédilection d'enfance et qu'il soit allé

(1) « Pour avoir trop cherché le beau sculptural, l'école de David a été entraînée peu à peu à ces formes froidement régulières et apprises par cœur, à ce langage de convention que les artistes appellent le *poncif*. Ingres a compris, et c'est sa gloire, qu'il fallait retremper le style dans les sources vives de la nature. » Ch. Blanc, *Grammaire du Dessin*, peinture, X, p. 539.

(2) Les *Considérations sur l'état de la Peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, d'Artaud de Montor, parurent en 1808-1811 ; La *Dissertation sur les Peintures au Moyen Age et sur celles appelées gothiques*, de Paillot de Montabert, en 1812.

(3) Charles Blanc, *Ingres*.

d'emblée à lui, serait commettre une erreur. Ingres racontait, par la suite, qu'il avait vu, à l'âge de douze ans, une copie de la *Vierge à la Chaise* et qu'il en avait ressenti une impression extraordinaire : il exagérait sans doute ou antidatait involontairement. Il aimait aussi à répéter un mot assez cru de David qui lui aurait dit un jour : « Toi, tu auras toujours le nez dans le dos de Raphaël, tu aimes mieux celui-là que le mien et tu as raison (1) ». En réalité, son admiration avait été, d'abord, moins prononcée et moins exclusive et, la première année de son séjour en Italie, s'il faisait une copie d'après Raphael, il en faisait une autre du Titien.

Il apprit à admirer Raphaël par une sorte d'initiation historique. Ce qu'il aima chez lui, ce ne fut pas le créateur ample de scènes solennelles, le père de l'âge académique, le maître des cartons d'Hampton Court ou des dernières Chambres, ce fut bien plutôt l'élève du Pérugin, celui qui avait porté à sa perfection l'art créé par Cimabue et développé par le Trecento et le Quattrocento. Ce qu'il aima en lui, ce fut non l'ampleur du génie, mais le sens sublime de la vérité. Il a affirmé plusieurs fois la filiation entre Raphaël et ses prédécesseurs : « Le vrai berceau de la belle peinture, disait-il (2), a été la chapelle des Brancacci, dans l'église des Carmes, à Florence »; et il ajoutait : « Les matériaux de l'art sont à Florence et les résultats sont à Rome. »

Il fut frappé par ces études préparatoires, si pleines de vérité particulière sur lesquelles Raphaël s'était appuyé pour élaborer ses types les plus généraux. Ce point de départ pris dans la nature, ce dessin qui n'est qu'une simple copie, une sorte de photographie indicatrice lui servit désormais d'exemple. Il s'imposa de procéder, comme l'avait fait Raphaël et, par là, son imitation devint féconde. Il n'était pas, il avait raison de l'affirmer, « un imitateur servile des écoles du quatorzième et du quinzième siècle (3) », mais il avait su s'en servir et, s'il conseillait l'étude de Raphaël, c'est qu'il la regardait comme la meilleure auxiliaire de celle de la nature.

Ses dessins et surtout ceux qui sont conservés au musée Ingres à Montauban, témoignent de l'usage constant de ce procédé qu'il avait deviné d'instinct et dont l'autorité de Raphaël lui avait confirmé la valeur. Ses études, d'après le modèle, sont d'une fidélité que rien n'arrête : il nous souvient avoir remarqué un dessin de femme accroupie dont le réalisme et la vulgarité auraient fait envie à un maître hollandais. Comme Raphaël, il cherchait, d'après la vie, l'attitude de ses personnages et nous savons, par une anecdote qu'a racontée avec agrément Charles Blanc (4), avec quelle bonne foi il a composé la Vierge du *Vœu de Louis XIII*.

(1) Balze, *Ingres et son École*, p. 13.
(2) Delaborde, *op. cit.*, p. 154.
(3) Delaborde, *op. cit.*, p. 96.
(4) Charles Blanc, *Ingres*, XXXIV.

Tandis que Raphaël conduisait ainsi Ingres au Réalisme, des circonstances involontaires l'y poussaient également. Vers les années 1815 et 1816, Ingres se trouva à Rome sans commandes, dénué de ressources; il se rappela avoir fait des portraits au crayon noir qui avaient eu du succès et il imagina d'en dessiner pour vivre et de les vendre un louis. Il acquit ainsi une rapide réputation et la mode amena étrangers et romains dans son atelier.

Cette nécessité, dont sa vanité souffrait, lui fut bienfaisante. Les œuvres, qu'il acheva en quelques heures et comme à regret, sont restées les plus indiscutées, les plus durables peut-être de ses productions. Le crayon, en effleurant à peine le papier, a tracé des chefs-d'œuvre que tous les amateurs connaissent aujourd'hui et sur lesquels il serait fort inutile d'insister s'il ne convenait d'en relever la profonde véracité. Par le choix de quelques lignes sobres, presque sans secours des frottis d'ombres, Ingres a saisi la physionomie de ses personnages; il les a campés dans leur pose vraie, et ces travaux, qu'il faisait à regret, ont fortifié chez lui le goût et le sens de la réalité.

Sous ces influences diverses, Ingres s'est constitué une doctrine dont le premier mot est le respect de la nature. Le respect religieux de la nature est, il le proclame (1), la première qualité du peintre, la plus précieuse. L'artiste doit l'étudier sans cesse, la consulter avec naïveté. Comme elle varie sans fin, toute science est vaine qui prétend vous la faire connaître « par cœur ». Toutes les recettes de l'académisme, la connaissance même de l'anatomie, l'examen de l'écorché sont des pratiques dangereuses. La prétention de David de mettre dans le cerveau de ses élèves un arsenal de belles formes prêtes à tous les usages est monstrueuse. L'enseignement d'Ingres est le contrepied de celui de son maître. Celui-là effaçait le particulier pour n'apercevoir que le général; Ingres conçoit la nature comme un ensemble de vérités particulières.

Aussi estime-t-il tous ceux qui se sont efforcés d'être vrais. « On me reproche d'être exclusif, dira-t-il bien plus tard, en 1859, dans la partie la plus intolérante de sa carrière (2), on m'accuse d'injustice pour tout ce qui n'est pas l'antique ou Raphaël. Cependant je sais aimer aussi les petits maîtres hollandais et flamands, parce qu'ils ont à leur manière exprimé la vérité et qu'ils ont réussi, même admirablement, à rendre la nature qu'ils avaient sous les yeux. » Et ce n'est pas là une boutade; dès 1814, dans une lettre intime (3), il faisait l'éloge de Teniers et de Metzu.

Quel maître Ingres fût-il devenu, s'il s'était livré sans partage à cet amour et s'il avait renfermé sa doctrine dans cette proposition qui ne contient, malheu-

(1) Ch. Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin,* X, p. 393.
(2) Delaborde, *op. cit.*, p. 109.
(3) 26 mai 1814, Delaborde, *op cit.*, p. 233.

reusement, qu'une partie de ses idées : « L'art n'est jamais à un aussi haut degré que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même (1) ». Il aurait, en face du Romantisme, soutenu cet art que Géricault ne fit qu'entrevoir un moment. Il était de taille à créer le Réalisme. Mais cette tendance originale, qui le servit admirablement toutes les fois qu'il s'y abandonna, était combattue chez lui par d'autres instincts aussi puissants qui la paralysèrent ou la restreignirent.

Ingres avait, pour la Beauté, une passion ardente. La laideur lui inspirait une répugnance insurmontable : un squelette, un estropié lui causaient un malaise physique (2). « Les Lanfranc, les Cortone, les Caravage, disait-il (3), ont perdu la peinture parce qu'ils ont cherché le trivial, le laid avec amour. » Il essaya donc de concilier la poursuite de la vérité et celle de la beauté et s'imposa un choix dans l'étude de la nature. La naïveté, l'exactitude s'offrirent à lui comme les qualités premières du peintre, mais non pas comme ses uniques vertus. Le discernement, le goût, la conscience des conditions et des principes du beau, en furent les compléments nécessaires. Commencée par une enquête, l'œuvre se poursuivait par une élaboration. Il est indispensable, disait-il à ses élèves, de recourir au modèle; mais il ajoutait : « votre modèle n'est jamais la chose même que vous voulez peindre, ni comme caractère de dessin, ni comme couleur (4). » « La nature, proclamait-il (5), est telle qu'il n'y a rien au dessus d'elle quand elle est belle et que tous les efforts ne peuvent non seulement la surpasser, mais même l'égaler. » Mais il voulait qu'on ne lui empruntât que ces beautés. « Il n'y a qu'un art, concluait-il (6), avec son intransigeance habituelle, celui qui est fondé sur l'imitation de la nature, de la beauté immuable, infaillible, éternelle. »

En somme, dans cette seconde partie de sa doctrine, il suivait encore Raphaël qui l'avait déjà inspiré. Après avoir, comme lui, pris des documents, il voulait qu'on leur fît subir une transfiguration et, pour s'aider dans cette tentative délicate, il conseillait d'écouter les leçons de l'antiquité.

David n'avait-il pas donné autrefois des conseils semblables? Sans doute, et l'on en a conclu quelquefois qu'Ingres avait été son simple continuateur (7); mais l'antiquité n'était pas pour Ingres ce qu'elle avait été pour son maître et

(1) Delaborde, *op. cit.*, p. 116.
(2) Amaury Duval, *op. cit.*, p. 66 et 67.
(3) Balze, *op. cit.*, p. 9.
(4) Delaborde, *op. cit.*, p. 151.
(5) Delaborde, *op. cit.*, p. 114.
(6) Delaborde, *op. cit.*, p. 146.
(7) « Delécluze s'obstine à voir, dans M. Ingres, l'Ecole pure de David continuée et cela n'est pas plus vrai qu'il ne le serait de dire qu'André Chénier est de l'Ecole classique précédente. » Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis* (III, p. 98).

il n'était pas non plus d'accord avec celui-ci sur la manière de s'en inspirer.

Il était allé à Raphaël par les Giottesques et les Quattrocentistes et, de même, il apprit à connaître les Grecs par l'étude de ce que l'on appelait alors les vases étrusques (1).

La *Vénus de Médicis*, l'*Apollon* ou l'*Antinoüs* ne lui en imposaient pas (2). Sans avoir la perception délicate et puissante de Delacroix, il se refusait à voir, dans les antiques, un catalogue de formes et d'expressions et voulait que l'on procédât comme les Grecs au lieu de les copier.

Pour lui, l'antiquité était admirable en ce qu'elle avait poussé le sens de la réalité aussi loin qu'il peut s'allier avec le style. Il en aimait aussi le calme, la tranquillité, même la froideur, et son tempérament violent, mais d'une violence contenue, ses instincts de méridional y cherchaient la netteté parfaite et l'inaltérable sérénité.

Ainsi deux courants se mêlaient chez lui et s'unissaient, sans se combattre : à la Renaissance il avait emprunté le sens de la réalité ; à l'Antiquité et à Raphaël il devait le souci du style. Il s'arrêta donc sur le chemin d'une réforme ; au lieu de rompre avec l'art de David, il borna ses efforts à le modifier.

La réalité qu'il aimait, il ne la chercha pas dans la vie contemporaine. Il s'écarta de son temps plus que ne l'avaient fait les Davidiens ; car il ne se laissa jamais entraîner, comme eux, à peindre les batailles ou les grands actes qui s'accomplissaient près de lui. S'il n'avait peint des portraits et des portraits admirables, on pourrait ignorer l'époque où il a vécu.

C'est dans l'antiquité qu'il trouva surtout les motifs où il se manifesta et sut se développer. Au milieu des tentatives multiples et, somme toute, secondaires que nous avons rappelées, depuis 1808, depuis l'*Œdipe*, il produisit une série d'œuvres capitales pour l'histoire de son esprit, le *Virgile*, le *Romulus vainqueur d'Acron*, que couronna, en 1827, l'*Apothéose d'Homère*. Les principes, que les sujets de genre dissimulaient et dont les *Odalisques* ne donnaient qu'une application partielle, s'y épanouirent. Ingres se cherchait encore que depuis longtemps il s'était déjà trouvé.

L'*Œdipe* ne diffère pas par le sujet ou par la composition d'autres œuvres de l'École dont l'auteur ne s'est proposé que de montrer sa science à peindre une figure unique. Malgré la donnée dramatique, Ingres n'a songé qu'à faire une académie. Tout est subordonné à ce motif principal. Par la forme du cadre qu'Œdipe envahit tout entier, par les dimensions mesquines du sphinx dont la tête

(1) « Étudiez les vases, je n'ai commencé à comprendre les Grecs qu'avec eux. » Balze, *op. cit.*, p. 17.

(2) « Ingres, nouveau Polyeucte, abat les faux Dieux. A terre, Vénus de Médicis, Apollon du Belvédère ! Vous que nos pères et David lui-même ont adorés ! Vous avez assez enfanté de bellâtres aux yeux figés, aux membres roulés comme de pompeuses architectures, aux pompeuses attitudes. » Jules Breton, *La Vie d'un Artiste*, LX, p. 182.

est d'un beau caractère mais dont le corps monstrueux est d'une exiguité ridicule, par le système de coloration qui s'atténue autour du personnage principal dont le corps s'enlève en vigueur sur un ensemble délavé, l'artiste montre qu'il n'a pas d'autre ambition que de rivaliser d'habileté avec tel de ses contemporains.

Ajoutez que la couleur n'a pas un accent bien personnel, que le paysage est construit sur des recettes courantes et qu'il est orné d'une figure dont le geste conventionnel est d'un bon écolier. Mais, tout cela dit, il reste encore, dans cette toile, assez de nouveauté pour qu'elle marque une date dans l'histoire de l'art français.

L'attitude d'Œdipe si bien observée, si naturelle, atteste une étude directe que le dessin vient encore accuser. Le modelé n'a point ce caractère vague qui, sous prétexte de grandeur et de style, donne un aspect lâche aux meilleures toiles des Davidiens. Il est fait de mille observations précises et la tête a le charme d'un portrait. Rien de tapageur dans l'ensemble, mais au contraire une parfaite réserve et, dans un sujet dramatique, le plus grand effort pour réduire le mouvement, pour donner une impression de recueillement et de calme. En résumé, la tendance générale est contraire à l'esprit de l'Ecole et Ingres ne partage pas non plus les velléités de réformes partielles qu'éprouvent quelques Davidiens.

A un art conventionnel, théâtral, porté vers l'exagération dramatique il oppose un savoir sincère, ennemi de toute enflure, discret et sobre.

Ces qualités Ingres va les développer; dans ses compositions nouvelles, l'originalité du dessin et celle de la conception se précisent.

Le dessin gardait, dans l'*Œdipe*, une partie des qualités de l'Ecole : il donnait une impression de relief et, selon une expression technique, il *tournait*. Ingres va renoncer à cette recherche. S'il veut faire de la « peinture sculpturale (1) », il ne veut pas faire des trompe-l'œil et répugne à cette imitation outrée qui fait sortir de la toile des formes bouffies et rondes. « On veut que ça tourne, dira-t-il plus tard avec sa brutalité ordinaire en corrigeant l'esquisse d'un élève, je me moque pas mal que ça tourne (2) .» En effet, il atténue la couleur, indique à peine les ombres et dissimule le modelé au profit de la ligne.

D'autre part, la toile s'imprègne d'un calme, d'une majesté vraiment antique, d'un repos élyséen. La disposition tient du bas-relief ou, comme le voulut un jour Ingres par la suite, du camée (3).

C'est une chose singulière : le peintre qui fonda son école sur l'étude de la statuaire antique et ses élèves directs ont fait très peu de compositions vraiment sculpturales, c'est-à-dire dont on pourrait aisément transformer le motif en

(1) Delaborde, *op. cit.*, p. 126.
(2) Amaury Duval, *op. cit.*, p. 122.
(3) Dans l'*Apothéose de Napoléon*, à l'Hôtel de Ville ; petit projet peint dans les collections de la Ville de Paris (aujourd'hui au Louvre).

groupe ou en bas-relief. Au contraire, les toiles d'Ingres se prêteraient facilement à une telle transformation et Etex n'a pas commis une faute de goût trop monstrueuse quand il a traduit en bronze, à Montauban, l'*Apothéose d'Homère*.

Le *Romulus vainqueur d'Acron* est donc plus caractéristique que l'*Œdipe* par le dessin et par la composition qui imite, à peu près, le bas-relief. Par contre, l'attitude théâtrale du Romulus, le geste violent du soldat qui arrête un cheval, le groupe des soldats de droite, d'un sentiment assez confus, tiennent plus à l'influence du milieu et du temps. Ingres a fait étalage de science anatomique et encombré la scène d'épisodes : le corps d'Acron, celui du serviteur nu qui couvre le cadavre de son maître sont d'une maîtrise trop marquée et, de même, le soldat qui franchit une barrière rappelle trop par l'audace de ses raccourcis, les célèbres cartons de la bataille d'Anghiari. Le cadre est surchargé : les morceaux les mieux venus, le groupe des prêtres, le cheval, beau pastiche antique, y perdent. Comme dans le *Martyre de Saint Symphorien*, Ingres a voulu trop bien faire.

Avec le *Virgile lisant l'Enéide* nous trouvons Ingres détaché de toute influence d'école et de tout souci d'effet. *Virgile*, conservé aujourd'hui au musée de Toulouse, a longtemps occupé Ingres qui a mûri pendant de longues années toutes ses compositions. Le *Romulus*, exposé en 1812, avait été conçu au moins dès 1808 (1). Les *Clefs de Saint Pierre* de 1820 étaient projetées dès 1815 (2) et, cette même année, avait été entièrement arrêté le dessin du *Virgile* qui ne fut peint qu'en 1823 (3).

Un pareil système ne peut s'expliquer que par le caractère réfléchi et reposé de cette peinture et par le peu de prix qu'Ingres mettait aux trouvailles de l'exécution picturale. Des œuvres imaginées de verve eussent été glacées par une si longue attente; mais Ingres considérait ses travaux, sinon comme des choses scientifiques, au moins comme les fruits d'une science qui ne pouvait que gagner avec le temps.

Le sujet du *Virgile* était, en son genre, extrêmement heureux. Comme tous les sujets empruntés à la fable ou à l'histoire, il n'était accessible qu'à des personnes prévenues; mais, cette réserve faite, il introduisait des personnages illustres dans une action célèbre et sympathique. Le projet de rappeler l'émotion qu'éprouvèrent Auguste et Livie lorsque Virgile leur lut le : Tu Marcellus eris, dépassait, peut-être aussi, les bornes de la peinture, puisqu'il s'agissait d'exprimer des sentiments intimes, que les gestes n'avaient pas traduits et qui, s'ils avaient agité profondément l'âme, s'étaient à peine reflétés sur les visages. Mais cela

(1) Comme le prouve un dessin qui porte cette date, reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, p. 346.

(2) Il existe un dessin daté de 1815; le lieu de la scène y figure un temple.

(3) Reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XI, p. 41.

même séduisit Ingres qui aimait à demander à la pensée de compléter la signification de ses tableaux. *L'Œdipe* est une pure académie à qui ne s'efforce pas de pénétrer l'effort d'intelligence du héros. *L'Apothéose d'Homère* serait une scène creuse si l'on ne s'entourait de mille idées et de multiples souvenirs (1). Au contraire, quand il s'agissait de peindre des scènes où l'action se répand en un bruit extérieur, Ingres était moins à son aise. De là vient l'infériorité du *Romulus*, malgré toute la science déployée.

Eclairée par la lueur des lampes, sans qu'Ingres eût essayé d'attirer l'attention du public sur des effets de clair obscur, la scène du *Virgile*, avec l'appareil archéologique dont elle s'entoure, avec sa couleur morte (2), avec ses personnages aux gestes simples et presque arrêtés, affecte l'apparence d'une fresque pompéienne et, comme les peintures antiques, elle respire le silence et la paix.

L'Apothéose d'Homère vint couronner cette série d'œuvres. Elle est trop connue pour qu'il soit utile d'en refaire la description (3). Ici encore, pour le sujet, Ingres avait été bien inspiré, et il suffit de comparer son œuvre aux conceptions banales ou embarrassées des artistes qui ont couvert les plafonds voisins pour que la supériorité de son choix éclate, sans hésitation. Ce sujet, excellent en lui-même, se prêtait d'ailleurs parfaitement à un développement conforme à son génie : ordonnance majestueuse, gestes simples, mouvement presque nul, recueillement presque religieux, autant de caractères auxquels il se complaisait. Le dessin avait peut-être été un peu altéré par le désir de styliser ; il était loin d'avoir la saveur de *l'Œdipe ;* mais il était, aussi, très loin de l'Ecole et la personnalité s'en affirmait dans la répétition de quelques types ou formes de prédilection, surtout dans ces têtes de femmes qui se reproduisaient toujours les mêmes sous son crayon (4). Quant à la couleur, elle s'effaçait par un dessein que personne alors ne comprit. L'idée de la neutraliser avait été inspirée à Ingres par ses œuvres antérieures, par la méditation des fresques italiennes dont les tons pâles et les teintes presque plates ont un charme si puissant, par une conception de la convenance décorative. Hippolyte Flandrin et, de nos jours, M. Puvis de Chavannes ont montré, en de glorieux exemples, la valeur de cette idée. L'application n'en fut pas, dans *l'Apothéose*, très heureuse et, pour être effacée, la couleur en resta néanmoins inharmonique.

(1) De même *Le Vœu de Louis XIII*, la *Vierge à l'Hostie*, *Jeanne d'Arc*, etc.

(2) Le musée de Bruxelles possède une très curieuse étude peinte du groupe de Livie et d'Auguste, étude plus facile à étudier que le tableau qui, placé à contre-jour, est, au musée de Toulouse, à peine visible.

(3) Lire, dans *Stello*, d'Alfred de Vigny, une description enthousiaste de ce « plafond sublime », ch. xxxviii.

(4) Et dont le type était peut-être emprunté au portrait d'une cousine, comme semblerait le prouver une étude à l'huile du musée de Montauban.

Au moment où le musée Charles X fut inauguré, Ingres était, depuis deux ans déjà, membre de l'Institut et il convient, après avoir insisté sur les doctrines par lesquelles il avait innové, de chercher comment son alliance put être désirée et son appui invoqué par les défenseurs de la tradition.

Il avait été, nous l'avons vu, dans ses premiers efforts, très violemment attaqué par les champions de l'Ecole. On n'apercevait, alors, que les côtés originaux de son génie et on combattait des nouveautés qui paraissaient d'autant plus dangereuses qu'on les comprenait mal. Le réalisme de son dessin passait pour une affectation puérile d'archéologue, et, s'il refusait d'adopter le modelé lourd en honneur, on disait qu'il renonçait aux conquêtes de l'art pour s'inspirer des époques d'ignorance et de barbarie.

Ces invectives se répétèrent une dernière fois, en 1819, puis le bruit s'apaisa. C'est qu'à partir de cette date, de nouveaux ennemis plus redoutables surgirent, contre lesquels il fallut engager une lutte sans merci. Dans ces conjonctures, si Ingres était reparu au Salon avec une *Odalisque* nouvelle il eût été confondu parmi les novateurs. Au contraire, les œuvres qu'il produisit alors amenèrent à le regarder sous un jour différent et à le considérer comme un allié. En 1820, les *Clefs de Saint-Pierre* montrèrent qu'il possédait la science des draperies, qu'il était capable de monter de grandes machines et qu'il n'était point si ennemi de l'art académique qu'on se l'était figuré. Il s'éloignait de l'Ombrie et de la Toscane pour se rapprocher de Rome et de Bologne. Colossal pastiche italien, son tableau était d'un dissident mais d'un dissident sage ou assagi. Le *Vœu de Louis XIII* (1) acheva de prouver qu'il était entré ou qu'il se maintenait dans la bonne voie.

Dans cette œuvre célèbre, Ingres, à vrai dire, s'était un peu effacé : il avait procédé en écolier et avait pris son bien chez les bons auteurs. Philippe de Champagne, Mantegna pour le groupe des anges, et surtout Raphaël avaient présidé à son travail et peut-être même Ingres avait-il pensé à certains tableaux admirés dans son enfance à l'Hôtel de ville de Toulouse. Par sa valeur et par les sentiments qu'il révélait, le tableau était un gage. A la rigueur, on pouvait pardonner quelque ingratitude envers l'*Apollon du Belvédère* à qui montrait tant de respect à la *Madone de Saint-Sixte*. A la mort de Girodet, Ingres fut élu membre de l'Académie des Beaux-Arts.

En l'appelant à siéger auprès d'eux, Gros, Guérin, Meynier ou Regnault n'invoquaient pas seulement le secours de son talent. Ils rendaient aussi hommage à sa fermeté de caractère, fermeté que l'on avait autrefois tant blâmée et qui devenait une arme précieuse pour agir sur les élèves et les artistes. Un homme qui ne doutait jamais de lui-même, qui était capable de résister à l'opinion pu-

(1) Dans la Sacristie de la Cathédrale à Montauban.

blique (1), et qui avait en l'excellence de ses principes une foi absolue, était appelé à exercer une haute autorité morale (2). Ingres aurait pu dire à ses nouveaux collègues ce qu'il écrivait douze ans plus tard quand il fut appelé à la direction de l'Ecole de Rome : « l'habitude de bien parler de mon art, mes principes sûrs, ma doctrine sévère amèneront naturellement le bien que vous attendez de moi (3). »

Le *Saint-Symphorien* fut, en 1827, la consécration et le gage de cette alliance. Cette grande, savante et laborieuse composition était comme un défi jeté à ce que l'on appelait les improvisations romantiques. Son caractère tendu et pénible n'était pas fait pour déplaire aux défenseurs dé l'Ecole. C'était aussi un effort méritoire d'avoir mis tant de beauté payenne en un sujet chrétien. Jamais Ingres n'avait paru si près de la tradition davidienne. Pourtant, si l'on avait suivi le travail de l'artiste, si l'on avait connu les études consciencieuses par lesquelles il avait, avec l'aide du modèle, préparé son tableau, si l'on avait examiné de près le dessin et le modelé de ses personnages, on aurait senti que, sous ces apparences académiques, ce tableau procédait d'instincts révolutionnaires mêlés à des instincts de respect qui n'étaient pas parvenus à les étouffer.

On ne fut pas si perspicace. Ingres fut reconnu, comme il l'avait désiré, dès 1821 (4), pour « un conservateur des bonnes doctrines » et c'est ainsi qu'il s'arma contre les chefs du mouvement romantique qu'il avait à quelques égards devancé (5).

On aperçut alors l'accord, longtemps insoupçonné, entre la plupart de ses doctrines et celles de l'Ecole et l'on reconnut que, dans les points où il divergeait, loin de favoriser les révolutionnaires, il se jetait dans un excès opposé comme s'il eût voulu se préparer, par avance, à les combattre.

Il croyait, comme David, à l'immutabilité de la beauté (6). Il proclamait l'unité de l'art et le danger de l'originalité à tout prix (7), et affirmait la supériorité des anciens, bien qu'il l'entendît autrement qu'on l'avait fait avant lui (8).

(1) Les exemples de cette confiance sont innombrables. Quelques-uns sont bien caractéristiques. « Mes malheureux ennemis, écrit-il en 1838, hypocrites et fourbes... veulent donc que ce soient leurs mauvaises doctrines qui dominent ! Ils ne peuvent guérir les blessures profondes que leur ont faites la beauté et la vérité des miennes. » En 1866 : « Nous, avec notre foi, nous sommes plus forts qu'eux moralement. Comme ils sont aveugles et que nous seuls y voyons clair, ils sont encore plus malheureux que nous. »

(2) « Quand il est sûr de marcher dans la bonne voie, l'artiste... ne doit pas se laisser détourner du vrai chemin par le blâme d'une foule ignorante. C'est lui qui a raison, c'est de lui que viennent les leçons et les exemples du goût. » Ingres dans Delaborde, *op. cit.*, p. 118, cfr. p. 120.

(3) Delaborde, *op. cit.*, p. 50, *note*.

(4) Delaborde, *op. cit.*, p. 96.

(5) Delaborde, *op. cit.*, p. 13.

(6) Delaborde, *op. cit.*, p. 112.

(7) Balze, *op. cit.*, p. 9.

(8) « En dehors de l'art tel que l'ont compris et pratiqué les anciens, il n'y a, il ne peut y avoir que caprice et divagation. » Dans Delaborde, *op. cit.*, p. 146, cfr. p. 138.

Ainsi que David, il pensait que le bon goût influe sur les bonnes mœurs (1) et, sans se soumettre lui-même à cette règle, recommandait les sujets de tableaux édifiants.

Par opposition aux tendances de David, il avait donné à ses œuvres un caractère de calme et de repos; il y avait attribué au dessin un rôle essentiel et relégué la couleur au second rang, et, là encore, il fallait applaudir puisqu'il avait pris le contrepied des novateurs.

Nul mieux que lui ne pouvait prêcher la haine du mouvement qui déplace la ligne et prévenir les artistes contre le goût des sujets tumultueux ou dramatiques. « Je voudrais, disait-il plus tard, et certainement il le pensa tout haut dès le premier jour, je voudrais qu'on enlevât du Musée du Louvre ce tableau de la *Méduse* et ces deux grands *Dragons*, ses acolytes,... pour qu'ils ne corrompent plus le goût du public... Il faut nous délivrer une bonne fois des sujets d'exécution, d'autodafé et autres... œuvres de ces artistes de passage dignes seulement d'occuper un moment le public ignorant ou peu instruit, le public des mélodrames (2). »

Le respect qu'il manifestait, en toute occasion, pour la nature, avait pu paraître jadis nuisible au style et à l'idéal; il devenait nécessaire pour arrêter le déchaînement d'une fantaisie qui obéissait aux seules suggestions de l'imagination et refusait de s'assujettir à la réalité.

Enfin, par la science de dessinateur qu'on lui avait toujours reconnue, par la place prépondérante qu'il donnait au dessin, il s'insurgeait contre l'invasion de la couleur. Il avait, depuis longtemps, renoncé à se faire une réputation de coloriste, et d'ailleurs il n'avait jamais songé à donner à la palette la prééminence sur le crayon. Pourtant, on ne peut dire qu'il eût jusque-là négligé la couleur et, si ses toiles antiques et décoratives étaient volontairement pâlies, il n'avait appliqué le même système ni au *Vœu de Louis XIII*, ni à ses portraits. La haine du Romantisme l'entraîna à un dédain qu'il n'avait pas conçu dès l'origine et le porta à des exagérations de facture et de langage que provoqua seul l'esprit de combat. Ingres était de ceux qui se posent en s'opposant. Il ne se contenta pas d'affirmer la puissance du dessin, il nia l'importance de la couleur et conseilla de « tomber plutôt dans le gris que dans l'ardent » (3).

Les Romantiques ne se rendirent point compte de tout cela; ils continuèrent à accorder à Ingres les louanges que la foule à leur gré lui marchandait trop, à célébrer « les formes suaves de son admirable odalisque (4), » à déclarer, dans

(1) Delaborde, *op. cit.*, p. 120, 166, 372.
(2) Delaborde, *op. cit.*, p. 167 et 370.
(3) Delaborde, *op cit.*, p. 133.
(4) Achille Devéria, dans l'*Artiste*, 1831, p. 97; Alfred Johannot, *ibid.*, p. 110.

leur hyperbole, que le plafond du Louvre empêchait seul « de croire que Paris ne fût qu'un campement de Barbares (1). » Eloges inconsidérés! L'homme, dont ils servaient la gloire, était leur essentiel ennemi. Ingres ne différait d'eux ni par des vues partielles, ni par un attachement obstiné et aveugle à des traditions longtemps suivies. C'est par le fond même de son tempérament qu'il s'opposait à eux. Génie plastique épris de forme et de pureté en face des peintres de l'expression, esprit amoureux de réalité en présence des artistes de la fantaisie, une différence totale le séparait de leur camp.

Mais, d'autre part, les Romantiques n'avaient pas tort d'affirmer son caractère persistant de novateur et de rappeler que les premiers coups dirigés contre David l'avaient été par lui.

L'Ecole demandait à Ingres son concours, mais saurait-elle se défendre contre son défenseur. Ramènerait-elle à la recherche de l'idéal ceux qu'il aurait entraînés vers la nature et, vers l'*Apollon*, les élèves qu'il aurait conduits à la Renaissance et à Raphaël?

Allié dangereux, on se méfia de lui, et la jeune génération qui s'apprêtait à continuer la tradition académique se garda bien de se confier à sa direction (2). Entre les ennemis qui l'acclamaient et les alliés auxquels il était suspect, il demeura un isolé.

Ce petit homme aux cheveux et aux yeux noirs, au regard perçant, à la face glabre, dont le corps était un singulier mélange de grandeur et de vulgarité (3), ne ressemblait, en effet, à aucun de ses contemporains.

Chinois égaré dans Athènes, selon le mot spirituel et profond de Préault, il unissait deux cultes que les hommes ne sont pas habitués à pratiquer ensemble. Il renouvelait le culte de la Beauté altéré par David. Surtout, il élevait l'autel de la Vérité.

« Le titre glorieux de M. Ingres à l'admiration des vrais artistes, confessait Decamps avec une noble sincérité (4) : il a bien vu et montré ce qu'il est important de voir. Son enseignement est tellement et si rigoureusement vrai que les organisations les plus disparates y doivent trouver leur compte.... j'ai toujours amèrement regretté de n'avoir pu profiter de ses précieuses leçons. » Eloge éloquent et éloge juste, s'il est vrai qu'Ingres ait été, comme nous avons essayé de le montrer, un précurseur du Réalisme.

(1) Théophile Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, p. 27.
(2) Voir livre V.
(3) Jules Breton, *La Vie d'un Artiste*, LX, p. 182.
(4) Véron, *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, t. VI, p. 269.

CHAPITRE DEUXIÈME

GÉRICAULT

Ingres a réintégré la vérité dans le domaine de l'art, mais c'est pour lui donner, il faut l'avouer, une place bien effacée. Le rôle qu'il lui attribue est à la fois essentiel et secondaire : essentiel, puisque l'artiste doit tout d'abord la respecter, secondaire, puisque ce respect est insuffisant à créer l'œuvre qui s'achève sous l'empire d'autres soucis prépondérants.

Par là, Ingres, tout en dépassant David, reste, par certains côtés, en deçà de lui. David n'accordait pas à l'étude scrupuleuse et directe de la nature l'importance qui lui est due et, sur ce point, l'action d'Ingres marque un progrès sur ses principes, mais il arrivait à David d'oublier ses propres théories, de se laisser empoigner par la vie et de se livrer, sans partage, à ses entraînements.

Ingres n'a point de ces faiblesses ou, si l'on veut, de ces forces. La vérité, qu'il respecte toujours, ne l'enivre à aucun instant. Il en surveille l'expression et serait incapable de commettre des œuvres comme le *Marat* ou comme les *Pestiférés*. Sauf dans le portrait où il a eu le bon esprit de suivre la tradition davidienne dont il ne pouvait guère d'ailleurs surpasser l'admirable fidélité, jamais il ne se dégage des principes qui lient et paralysent son crayon et son pinceau.

Il faut pénétrer dans son atelier pour surprendre son colloque avec la nature et le modèle ; il faut regarder ces dessins, ces études peintes qu'il ne destine pas aux yeux du public, mais qui exercent leur action sur son entourage et qu'il conserve comme des témoignages de son labeur. Là seulement, la vérité s'étale avec ses singularités et ses taches. Ingres ne la présentera à la foule que corrigée, comme un amant jaloux qui aime jusqu'aux défauts de sa maîtresse mais ne veut pas qu'elle se montre sans être parée.

Les œuvres qu'inspirèrent la Révolution et l'Empire permettaient d'espérer une réforme plus complète. A les examiner et à méditer leur portée, il était facile de leur reconnaître une importance que les aberrations seules de l'esprit doctrinal avaient pu dissimuler. Celui dont l'esthétique davidienne ne fausserait plus le jugement, s'apercevrait de la puissance de cet art renié par ses propres pères et comprendrait, par son exemple, que la vérité est capable, sans appui, sans correctif, d'enfanter des chefs-d'œuvre. L'esthétique réaliste était plus

qu'en germe dans les toiles que les circonstances avaient arrachées à David et à ses meilleurs élèves; pour la développer, il suffirait de faire avec amour ce qu'ils avaient exécuté par force.

Prendre la vérité, non comme une auxiliaire discrète, mais comme une maîtresse d'inspiration, renoncer aux théories qui, sous prétexte d'assurer la dignité de l'Art, le maintenaient dans le conventionnel et le vague, substituer au respect de la beauté le sens de la puissance et de la vie, telle est l'œuvre qui séduisit Géricault et qu'il aurait accomplie si le sort contraire lui avait donné le loisir de déployer tout son génie.

Géricault (1) est mort, en 1824, à l'âge de trente-trois ans. Le public ne l'a guère connu que par le bruyant succès du *Radeau de la Méduse*, et les artistes eux-mêmes qui ont vécu près de lui n'ont pas eu le temps de discerner le caractère de son œuvre.

Comme il n'était pas théoricien et qu'il avait obéi plutôt à des penchants irrésistibles qu'à des théories froidement méditées, il ne prit pas le soin d'expliquer sa pensée. Personne ne répara cet oubli. Les Romantiques, dont quelques-uns et les plus illustres avaient été ses amis, le revendiquèrent pour un des leurs et les Classiques, qui l'avaient rejeté, ne contredirent pas à ce jugement.

On s'habitua donc à le considérer comme le premier en date des Romantiques et à voir en lui le précurseur de Delacroix. Cette opinion, si universellement accréditée qu'elle soit restée, n'en est pas moins entachée d'erreur.

A coup sûr, Géricault fut un révolutionnaire; mais il ne le fut pas à la manière de ceux qui, après sa mort, prirent la tête du mouvement et se recommandèrent de sa gloire. Tout porte à croire, au contraire, que, s'il eût vécu, il eût abrégé les temps romantiques et eût imposé la formule du Réalisme pur qu'il posséda un instant et qui, disparue avec lui, ne devait reparaître et triompher que vingt-cinq années plus tard.

Nous allons essayer de dégager les principes et les instincts auxquels a obéi la main de Géricault et cette analyse suffira, sans doute, à distinguer ce que le temps a confondu.

(1) Théodore Géricault (1791-1824), élève de Carle Vernet et de Guérin ; a exposé en 1812, 1814, 1819 et 1824 ; — consulter surtout Clément, *Géricault;* Charles Blanc, *Histoire des Peintres*, etc. ; Ernest Chesneau, *Les Chefs d'École de la Peinture au XIXe siècle;* L. Batissier, *Géricault*, extrait de la *Revue du XIXe siècle*, Rouen, s. d. ; L. Élie, *Éloge de Géricault*, 1842 ; E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche*, Paris, 1887.

Feuilleter les *Dessins de Géricault, lithographiés en fac-simile par A. Colin, publiés par une Société d'artistes et d'amateurs*, Paris, 1866, ou d'autres recueils antérieurs : *Fac-simile d'après les croquis et compositions inédites de feu Géricault, lithographiés par Colin et Wattier*, 1824, ou les *Fac-simile de Dessins extraits des livres de croquis de Géricault et lithographiés par divers artistes*, Paris, 1825.

L'œuvre lithographié de Géricault, au cabinet des Estampes, renferme la plupart des compositions du maître.

Il n'est pas indifférent de rappeler tout d'abord les traits de sa nature physique.

Un portrait, que fit de lui Delacroix et qu'Achille Devéria a lithographié en 1824 (1), accuse nettement, dans sa physionomie, un trait essentiel, l'énergie, l'énergie que ne tempère aucune réticence, aucune aristocratie. Sa figure a quelque chose de neuf et de rude, presque de vulgaire : le nez est fort, la mâchoire inférieure développée et carrée, l'œil enchâssé dans une ample arcade sourcilière, le front découvert, bombé d'une courbe brusque. Cette tête presque fruste, posée sur un corps athlétique, dit que la nature ne l'avait pas fait pour la grâce, mais pour la force.

La jeunesse de Géricault fut fougueuse, mais elle ne fut pas irrégulière. Elève au collège Louis-le-Grand, il fit les fortes études classiques qui ne paraissaient point inutiles à qui voulait devenir peintre. Ses premières études artistiques furent celles d'un docile écolier.

Jamais artiste plus original n'eut plus de confiance en ses maîtres et ne chercha davantage les conseils et les enseignements : « Chaque école, écrivait-il, le 1er mai 1821, a son caractère. Si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités n'aurait-on pas atteint la perfection (2) ? » Ce programme, qui fut celui des Carrache et qui sera toujours celui de tout éclectisme, Géricault le suivit à la lettre, autant qu'il le put, et il s'y conforma toute sa vie. L'originalité que d'autres cherchent par l'ignorance, il la poursuivit par l'omniscience ou plutôt cette originalité se dégagea d'elle-même sans qu'il la cherchât, par la puissance de son tempérament et, d'ailleurs, elle fut infiniment moins gênée par la multiplicité des maîtres qu'elle ne l'eût été par la contrainte d'un enseignement unique et rigoureux.

La passion du cheval l'avait d'abord attiré chez Carle Vernet ; il le quitta bientôt non sans avoir gagné dans son atelier plus qu'on ne le pense généralement. Entré ensuite chez Guérin, pour lequel il semble avoir partagé l'engouement universel, il lui témoigna toujours du respect et lui demanda constamment des conseils et des appuis. Guérin, de son côté, lui marqua une grande bienveillance et lui donna, en 1816, des lettres de recommandation pour visiter l'Italie (3).

Tout en fréquentant l'atelier de Guérin, Géricault profitait largement des deux musées que lui offrait Paris et s'attardait au Louvre et au Luxembourg. Il y multipliait les copies, s'adressant aux maîtres anciens comme aux modernes, avec une ardeur infatigable. En même temps, il dessinait d'après l'antique. « Dessiner et peindre les grands maîtres antiques — suivre les cours d'antiquité, »

(1) N° 7 des fac-simile publiés par Colin.
(2) Clément, *Géricault*, p. 201.
(3) Lettre du 27 novembre 1816.

telle était une partie du programme qu'il avait rédigé à son usage et s'était imposé (1). Passionné pour le cheval, il allait travailler aux écuries impériales à Versailles. Enfin on sait à quel point, il a poussé les études anatomiques sur l'homme et sur le cheval. L'écorché qu'il a modelé est resté classique et se voit encore dans les ateliers. L'école des Beaux-Arts conserve quelques-uns de ses dessins d'anatomie (2).

Cette rage d'étude ne l'a jamais quitté. En 1816, attiré, comme tant d'autres, par l'Italie, il y cherche de nouvelles leçons et y manifeste sa riche puissance d'admiration. Tout d'abord l'impression a été faible : « L'Italie, écrit-il (3), est admirable à connaître mais il ne faut pas y passer tant de temps qu'on veut le dire : une année bien employée paraît suffisante. » Mais, bientôt, ses yeux se dessillent; il se met au travail, copie des fragments du *Jugement dernier*, de la *Bataille de Constantin* et de *l'Incendie du Bourg*. Cependant, il visite Ingres, s'enthousiasme pour ses esquisses et témoigne son goût d'une façon si indiscrète qu'il en incommode son hôte irascible. De cet art qu'il vient d'entrevoir, il gardera toujours une très haute idée et, sur son lit de mort, montrant à l'un de ses amis un dessin d'Ingres, il lui dira, usant d'une formule qui n'était pas alors banale : « C'est comme Raphaël (4). » Quelques jours après, il rencontre Schnetz qui le séduit à son tour et dont il fait le plus grand éloge à Vernet (5).

Enfin, en 1820, après avoir peint le *Radeau de la Méduse*, il part, avec Charlet, pour l'Angleterre où il fait des « études de mœurs » admirables, apprend à connaître les maîtres britanniques et conçoit l'influence qu'ils méritent d'avoir sur la France.

Un esprit si compréhensif ne se prépare-t-il pas à la banalité ou à l'impersonnalité? D'autant que tout instinct de révolte lui est étranger et qu'il s'incline devant le génie de David. Un jour, il est allé voir, au Luxembourg, les *Sabines* et *Léonidas* et il en est revenu découragé. Ce qu'il fait lui paraît *rond* et, citant les jeunes gens qui courent pour détacher leurs boucliers à la droite du *Léonidas :* « A la bonne heure, dit-il, voilà de fameuses figures (6) ! »

Malgré tout, il est resté lui-même ; son tempérament a triomphé de toutes ces nourritures et, de tant d'études, certainement sincères, il n'a retiré que ce qui était capable de le fortifier.

Dans l'atelier de Guérin, où il travaille avec conscience, où il demande comme une faveur et obtient de copier l'*Offrande à Esculape*, son maître ne comprend

(1) Clément, *op. cit*, p. 29.
(2) Mathias Duval et Albert Bical, *L'Anatomie des Maîtres*, Paris, 1890.
(3) 23 novembre 1816, Clément, *op. cit.*, p. 108.
(4) Clément, *op. cit.*, p. 263.
(5) Montfort dans Clément, *op. cit.*, p. 114.
(6) Montfort dans Clément, *op. cit.*, p. 142.

rien à ses violences, à ses fantaisies. « Ce que vous faites là, s'écrie-t-il, est l'œuvre d'un insensé (1) » , et, forcé de reconnaître en lui l'étoffe de plusieurs peintres, il prévient ses camarades, sur lesquels il a pris beaucoup d'influence, de se méfier de son exemple.

Au Louvre, où il copie Vénitiens, Français, Hollandais, Flamands, avec l'intention évidente de se pénétrer du génie de toutes les Ecoles, il pose son chevalet devant les maîtres réalistes, tapageurs ou emphatiques. Il reproduit la *Descente de Croix* de Jouvenet, la *Mise au Tombeau* du Caravage (2), le *Concert* de Spada, la *Bataille* de Salvator Rosa. S'il s'arrête devant une toile de Lesueur, ce ne sera pas devant les scènes discrètes de la vie de Saint Bruno mais devant la *Prédication de Saint Paul à Ephèse*, plus vigoureuse et plus déclamatoire.

Au Luxembourg, il peint une copie réduite (3) de la *Justice et la Vengeance divines* de Prudhon et, bien que Prudhon ait eu sur lui, nous le verrons, une action importante, il altère le caractère de l'œuvre qui l'inspire, y introduit une netteté et comme une brutalité étrangères à l'original, donne à la lumière une portée plus franche et aux draperies un caractère plus décidé. Ainsi, indifférent à toutes les tendances, et capable de les admirer toutes, Géricault qui unit dans une même affection, Gros, Raphaël et Rubens (4), dégage, parmi tous ces liens, son originalité et se crée de toutes pièces un art personnel dont les principes et la technique lui appartiennent.

Géricault est, avant tout, préoccupé par le désir d'être vrai. Rien de plus curieux que l'ardeur avec laquelle il rassemble, pour ses œuvres, de véritables documents.

Il a fait une enquête sur le naufrage de la Méduse; il est entré en relations avec un des survivants, Corréard, et s'est imprégné, avant de peindre, de toutes les circonstances du drame dont il veut perpétuer l'émotion. C'est avec la même fidélité qu'il essaye de reproduire les scènes que le hasard déroule devant lui. L'acuité de son regard est merveilleuse et nul ne l'a surpassé dans l'observation de la vie.

Les lithographies de la série anglaise qu'il a dessinées en 1821 restent des types accomplis de Réalisme. On y sent, non seulement la volonté de poursuivre la vérité, mais l'aisance parfaite d'un crayon que ne hante aucune science factice et dont aucune routine n'altère la justesse. Le *Mendiant* (5), la pièce la plus

(1) Clément, *op. cit.*, p. 27.

(2) Aujourd'hui au Musée du Vatican. Sur la filiation bolonaise de Géricault, voir Reber, *Geschichte der Malerei*, IV, I, p. 574.

(3) Au Louvre, sous le n° 356; n° 169 du Catalogue de Clément.

(4) Clément, *op. cit.*, p. 259.

(5) Clément, *Catalogue*, n° 27.

complète de cette suite, est un chef-d'œuvre qui fait date et peut être pris pour l'expression adéquate d'une esthétique.

La scène en est à la fois la plus simple et la plus complète qu'on puisse imaginer. Un mendiant est assis à terre devant une boulangerie, à un coin de rue. Chez le boulanger, un vieillard ; dans la rue, une femme qui s'éloigne ; au fond une charrette traînée par de forts chevaux. Point de mouvement, point d'action. Mais l'impression est saisissante et ni Courbet, ni Bastien Lepage n'ont frappé plus fort ni plus juste. Cela n'empêche pas que le dessin soit composé et que la lumière habilement ménagée frappe le personnage principal pour s'assoupir autour de lui ; l'effet n'est pas, non plus, produit par une exactitude minutieuse, car l'exécution est pleine de hardiesses et l'œil du mendiant, par exemple, est figuré par une simple tache noire.

Dans sa recherche, Géricault n'est arrêté ni par le souci de la grâce, ni par le respect de la beauté.

La grâce n'est pas de son domaine. S'il est vrai que le portrait conservé au musée de Rouen soit celui de Delacroix, il est difficile de trahir plus complètement ce qu'il y avait de délicat et d'aristocratique dans son modèle. D'ailleurs, et c'est là une pierre de touche assez sûre, il a presque constamment évité de peindre la femme. Par exception, il a dessiné une *Léda* ou une *Nymphe* (1), sous l'inspiration évidente de Prudhon. Une académie de femme nue au musée de Rouen donne une sensation de formes amples et fortes avec un peu de brutalité : aucune pensée de légèreté et par conséquent aucune coquetterie. Pour appliquer à cette figure massive un mot célèbre : « c'est une percheronne. »

Etranger à la grâce, Géricault ne se soucie pas davantage de la beauté. On connaît sa passion pour les formes altérées par la maladie physique, par la folie ou par la mort. On s'imaginerait volontiers qu'il y a eu là un sentiment morbide, quelque chose de *romantique*, et ce serait là une complète méprise.

Géricault n'est certes pas suspect de forfanterie : il n'a pas le désir d'étonner le public ; tout nous assure de la sincérité de ses travaux. Quant à le croire hanté de pensées fantastiques ou nuageuses, c'est mal connaître une imagination que le rêve a rarement traversée.

Les fièvres de Delacroix et les billevesées de Louis Boulanger lui sont étrangères ; les fous, les malades et les morts n'ont été pour lui, nous en sommes assurés, que des documents curieux.

Les têtes de décapités du musée de Rouen ne sont pas autre chose. Les portraits de fous et de folles, que je me reproche de ne point connaître, ont évidemment un caractère scientifique et sont, on le sait, catalogués ainsi qu'en un musée de pathologie. Géricault les a peints, comme il dessinait des muscles de chevaux

(1) Au Louvre, sous les nos 1735 et 1734.

ou des pièces anatomiques et, si quelque chose l'a frappé et intéressé c'est l'étude des déformations musculaires produites par l'insanité, les altérations matérielles de la physionomie.

Au moment où il ébauchait la *Méduse*, il recherchait les types maladifs et l'on raconte qu'il montra un véritable enthousiasme à la vue d'un de ses amis, atteint de la jaunisse, qui lui présentait précisément un modèle tel qu'il en rêvait un (1) : qu'est-ce à dire, sinon qu'il était soucieux de parfaire son œuvre et que, dans la poursuite du caractère, il ne s'inquiétait pas de la beauté.

Sans exclusion, sans contrainte, Géricault parcourt tout le champ de la réalité matérielle. Il l'embrasse tout entière, mais, au delà, il ne voit rien. Comme Rubens auquel ses camarades, chez Guérin, aimaient à le comparer, il n'imagine que des formes et ne s'écarte pas de la vérité corporelle. Aussi fuit-il les sujets religieux : il préfère « aux Sacrés-Cœurs les écuries » (2) et, si le gouvernement lui commande un tableau d'autel, il se dérobe et désigne à sa place Delacroix (3).

Par contre, dans le domaine de la vie, il s'élève, sans effort, aux conceptions les plus vastes et sa pensée revêt une mâle poésie et une sorte de grandeur. La réalité qu'il poursuit et qu'il est capable de serrer dans ses plus infimes particularités n'est pas pour lui une série d'anecdotes mesquines, d'épisodes sans liens. Son imagination la dépouille des traits accessoires et superficiels ; il ne la limite pas à un instant de la durée ; par delà les temps et les âges, il la généralise et, sans lui rien enlever de sa précision, il la perçoit dans son essence ; il compose des scènes humaines qui n'empruntent point leur intérêt aux circonstances, scènes éternelles, scènes épiques.

Si le *Radeau de la Méduse* est, en grande partie, une scène de naufrage au sens le plus vague du mot, des compositions comme la *Course des chevaux libres* ou l'*Abattoir* ont la splendeur sereine de la vérité immuable. Avant Millet, peintre de la vie rurale et chantre de l'épopée de la terre, Géricault voit les choses sous l'angle de l'éternité.

Ce n'est pas, on le pense, du premier coup qu'il bondit du contingent à l'absolu. Depuis l'anecdote qui l'inspire jusqu'à l'œuvre où elle s'épure, une élaboration lente s'accomplit par des tentatives, des ébauches successives où la larve, avant de surgir papillon, se fait chrysalide.

Pour la *Course des chevaux libres* qu'il médita longtemps et dont la mort l'empêcha de commencer seulement l'exécution définitive, nous pouvons suivre pas à pas la genèse et l'évolution de sa pensée.

Géricault avait vu, à Rome, la course des Barberii dont le caractère pittoresque

(1) Clément, *op. cit.*, p. 132.

(2) Lettre d'Angleterre, 12 février 1821.

(3) En 1829, le comte de Forbin lui avait commandé une Notre-Dame-des-Douleurs pour la maison du Sacré-Cœur à Nantes ; Géricault en confia l'exécution à son ami Delacroix.

l'avait frappé. L'affluence du public romain aux costumes bariolés, l'accoutrement des hommes qui retenaient les chevaux avant le signal du départ, les harnais bizarres et riches de ces chevaux qui allaient s'élancer sans cavaliers et s'affoler sous l'aiguillon des éperons d'acier attachés à leurs flancs, ce mouvement, ces couleurs avaient arrêté son œil de peintre.

Il y avait là une scène de mœurs locales, intéressante à tous égards et dont on pouvait tirer, sans changement, un agréable tableau. Carle Vernet, qui a assisté à la même fête, n'a pas jugé nécessaire d'y réfléchir davantage et il a composé sur-le-champ un tableautin facile et amusant, grand succès du Salon de 1827, et qui fait encore plaisir au musée d'Avignon où il est conservé (1).

L'imagination de Géricault va au delà. Après un premier dessin où il a exprimé ce qu'il avait vu, il écarte tour à tour les menus détails qui ne sont que pittoresques : il débarrasse les chevaux de leur harnachement (2), puis il délivre les hommes de leur costume (3). Désormais exempte de toute contingence, la scène devient universelle. L'esquisse peinte du musée de Rouen nous la présente avec cette épique simplicité. Il ne reste plus qu'à compléter la composition plastique, en jetant au premier plan des personnages renversés qui pondèrent les lignes (4).

Sous leur forme définitive la *Course des chevaux libres* ou l'*Abattoir* ont une saveur antique : l'*Abattoir*, par l'encolure puissante des taureaux et des colosses qui les maîtrisent, évoque l'image d'un bas-relief gréco-romain et, s'il en est ainsi, c'est que l'esprit de l'antiquité a pénétré leur auteur.

L'antiquité, Géricault a d'abord appris à la comprendre à Paris et, peut-être, la méditation des œuvres de Prudhon l'a-t-elle guidé et prémuni contre les erreurs de David ; mais c'est surtout à Rome qu'il s'en est imprégné. Ses grandes conceptions datent de son voyage en Italie. Il a su admirer sans être esclave et, en interrogeant les marbres et les bronzes, il ne leur a pris que le secret de leur force. Rude a déployé une intelligence semblable lorsqu'il a donné à sa *Marseillaise* un caractère tout à la fois déterminé et imprécis et y a représenté l'enthousiasme guerrier et la défense de la Patrie.

Un sentiment réaliste et épique domine la pensée de Géricault, la vision du drame ne le saisit au contraire que par instant, et toujours il essaye de la dominer.

Certes sa vie a été fougueuse et ardente, il a aimé, jusqu'à en mourir, les exercices physiques et son corps athlétique était fait pour se dépenser en actions violentes. Sa pensée était impétueuse, ses convictions agressives ; mais, chaque fois qu'il a rencontré, comme artiste, une idée dramatique, il en a maîtrisé l'ex-

(1) Horace Vernet a traité le même sujet et de la même façon que son père.
(2) N° 78 du Catalogue de Clément.
(3) Dessin n° 56, du Catalogue Clément.
(4) Album de Colin (fac-simile).

pression. Son cerveau n'était ni enfiévré, ni susceptible d'hallucination ; il avait, au contraire, un tempérament pondéré et sain, étant de corps robuste et de race neuve. On a une tendance à le juger d'après la *Méduse* qui, pour être son œuvre la plus connue, n'en est pas la plus caractéristique. On oublie mille compositions *tranquilles :* ses études de chevaux, ses portraits, ses dessins, *Léda*, le *Triomphe de Silène*, où règne la plus parfaite placidité. D'ailleurs, la *Méduse* même ne prouve point ce qu'on en déduit et l'histoire de sa composition témoigne, au contraire, du rôle secondaire que Géricault attribuait à l'émotion dramatique.

Sa première impression a été celle d'une chose terrible : il a vu la lutte des naufragés égarés par la fatigue et par la faim et, dans un premier dessin, il en a dépeint l'horreur (1). Puis il a réfléchi : il lui a semblé, sans doute, que c'était prendre un prétexte anecdotique ; il a remarqué que, du mouvement désordonné, naîtrait la confusion, qu'il lui serait presque impossible de grouper ses personnages. Il a alors cherché un autre épisode. Un second croquis nous montre les naufragés qui viennent d'apercevoir le vaisseau sauveur et se dressent tous pour l'appeler de leurs cris (2). Ici l'intérêt dramatique a presque disparu, mais la scène ne s'ordonne pas davantage. Géricault essaie un troisième instant : il figurera les malheureux, désespérés, accablés dans un abattement général (3). Il touche à la composition définitive, mais la scène, qui se groupe très facilement, pèche à présent par la monotonie des lignes, comme l'expression en est trop sombre. Enfin (4), le second projet se combine avec le troisième : une partie de l'équipage a aperçu au loin le libérateur espéré et s'efforce de l'attirer par des signaux ; les autres, déjà mourants, restent indifférents à cette espérance qui vient trop tard pour eux ou qu'ils accusent de folie. L'ordonnance définitive est trouvée.

La recherche laborieuse à laquelle Géricault vient de se livrer n'a pas été, on le voit, conduite par le dessein de mettre en valeur le drame ; il y avait plus de violence dans le projet de la lutte, un sentiment plus poignant dans l'épisode du désespoir. Géricault ne s'y est pas tenu, parce qu'il leur a trouvé des défauts plastiques et parce qu'il voulait faire œuvre, non de dramaturge mais de peintre.

Il en aurait certainement usé ainsi pour d'autres sujets que des passions étrangères à l'art lui avaient suggérés, comme la *Traite des Noirs* (5) ou l'*Ouverture des portes de l'Inquisition* (6). Il est aisé de voir, par le croquis préparatoire que nous possédons du second de ces sujets, qu'il entendait le traduire d'une façon

(1) Au Musée de Rouen, nº 774, 1.
(2) Au Musée de Rouen, nº 773, 1.
(3) Nº 774, 2.
(4) Nº 773, 2.
(5) Dessin, nº 146, du Catalogue de Clément.
(6) Dessin publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, p. 469.

plastique : le jeu des ombres et des lumières, la baie lumineuse de la porte et la nuit du cachot, les groupes faciles à opposer, les déformations produites par la misère, les privations, la torture, étaient à ses yeux une occasion magnifique d'étaler sa science d'artiste et d'observateur.

En somme, dans le génie de Géricault, la puissance dramatique a été une qualité très secondaire et ses deux vertus essentielles ont été un sens profond de la vérité soutenu par une faculté remarquable de généralisation.

Une pensée si originale s'est traduite par une expression toute personnelle et la technique de Géricault est aussi intéressante que sa manière de penser.

L'imagination de Géricault est, avant tout, abréviatrice et sculpturale, c'est-à-dire qu'il conçoit les formes réduites à des plans très larges et très simples, et qu'il a une tendance à les grouper dans des systèmes propres à la statuaire.

« Vos académies ressemblent à la nature, disait Guérin, comme une boîte à violon ressemble à un violon. » Il y a là autre chose qu'une pure plaisanterie et la boutade ne manque pas de justesse. En effet, Géricault ne se préoccupe, ni par le trait, ni par le modelé, d'arriver à serrer le modèle dans ses détails. Son dessin est sommaire ; ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, qu'il soit lâché, car Géricault attache la plus grande importance à la silhouette, au contour. « Pour moi, dit-il, si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer je le ferais (1). » Cette exagération est sensible dans ses œuvres, par exemple, dans le portrait de M. Dieudonné du Salon des Sept Cheminées, ou mieux encore dans l'esquisse peinte de la *Course des chevaux libres*. Ce trait accusé résume la forme avec vigueur, sinon avec précision. Le dessin est loin d'être irréprochable. Géricault laisse échapper des incorrections énormes qu'éviterait un écolier. Une de ses fautes est célèbre : dans le *Carabinier blessé*, il est absolument impossible de reconstituer le cheval dont le train de derrière est accolé au train de devant. On noterait ailleurs des erreurs analogues (2).

A un contour sommaire répond un modelé simplifié. Ici Géricault a subi, d'une façon évidente, l'influence de Prudhon dont il adopte le système presque sans modification.

Une série de dessins précieux : la *Nymphe* et la *Léda* du Louvre (3), le *Triomphe de Silène* (4), une esquisse du musée de Rouen sont des témoignages de la pratique de Géricault et de l'action de Prudhon. La lumière est marquée par des touches de gouache. Elle tombe franche, brutale, par grumeaux et modèle,

(1) Clément, *op. cit.*, p. 258.

(2) La *Nymphe* (n° 1734 des dessins) du Louvre a une hanche d'un développement tout à fait anormal ; dans la face du carabinier (n° 339 des tableaux) l'arcade sourcilière est beaucoup trop marquée, etc.

(3) Nos 1734 et 1735 des dessins au Louvre.

(4) Nos 81 et 82 du Catalogue de Clément.

par masses, le dessin qui ressemble à une solide ébauche sculptée. Tout y accuse, d'ailleurs, un souvenir direct, non seulement le procédé, mais encore le choix des sujets : la filiation est évidente.

On n'a pas assez relevé cette ressemblance technique ; la différence de nature entre le génie de Prudhon et celui de Géricault a empêché qu'on s'arrêtât à ce que leur pratique eut de commun. Mais on peut, de procédés semblables, tirer des effets tout opposés. Prudhon, en massant les formes, a atteint la grâce ; étranger à la grâce, Géricault, en lui empruntant sa méthode, y a introduit une certaine brutalité et, par l'exagération du contour, il est arrivé à la puissance et à la force.

Modelé sommaire et contour vigoureux déterminent des êtres dont son crayon exagère, d'une manière inconsciente, les proportions. Géricault voit volontiers des colosses et, en ce point, l'influence de Gros agit sur lui, ou plutôt son imagination se rencontre avec celle de l'auteur de la bataille d'Eylau. Dans son œuvre, il n'y a presque aucun type délicat, il n'en est point de mièvre : il peuple ses toiles à sa propre image, de héros à la poitrine large et à la riche musculature. Par là, il se rapproche un peu des maîtres italiens du dix-septième siècle, des Bolonais, du Caravage. Peintre animalier, il témoigne les mêmes prédilections.

Il a peint, on le sait, ou dessiné les chevaux, depuis son enfance jusqu'à sa mort, avec une passion qui ne s'est pas démentie. Il les a représentés isolés ; il les a fait entrer, toutes les fois qu'il a pu, dans ses compositions, et souvent, à la place d'honneur. Il les aimait comme cavalier avant de les aimer comme artiste ; il est mort des suites d'une chute de cheval. Mais, parmi les races hippiques, sa préférence est décidée : il met bien au-dessus du cheval arabe le mecklembourgeois ou le percheron.

Son premier maître, Carle Vernet, ne l'entendait pas ainsi ; il improvisait, avec élégance, des bêtes grêles, aux jambes plus que fines, dont le cou démesurément allongé se pliait en une ligne flexueuse ainsi qu'un col de cygne et emmanchait une petite tête effilée. Géricault ne s'est pas dérobé complètement à son exemple et il est telle gouache du Louvre (1) qui, par sa manière, a tout l'air de sortir de l'atelier de Vernet. Vernet, il est vrai, ne s'abandonnait pas, aussi complètement qu'on le dit, à la fantaisie : il aimait, à l'occasion, dessiner les chevaux d'après nature, saisir les traits qui caractérisent les races et il suffit de parcourir un recueil de ses lithographies pour constater qu'il a, un peu, usurpé le renom qu'on lui a fait de méchant animalier.

Géricault ne s'attarda pas longtemps à son école ; il s'arrêta plutôt devant les tableaux de Gros où le cheval se développait avec des formes épiques ; cela le

(1) N° 2441 des dessins.

ravit et, aussi, les chevaux qu'avait composés Rubens; plus tard, à Rome, il s'extasia devant les bêtes opulentes que montent les guerriers de la Bataille de Constantin. Il trouva là le cheval tel qu'il le concevait, tel qu'il l'exécuta.

Comme Vernet amenuisait les formes, il les hypertrophia. La croupe se gonfla, prit une ampleur excessive et donna à l'animal tout entier un aspect massif et sculpturai. Cette exagération lui devint si familière qu'elle le poursuivit même dans ses études d'après nature. Il serait inutile d'indiquer des exemples d'une habitude presque invariable et que la moindre attention suffit à constater. De même, quand il dessina des taureaux, comme dans l'*Abattoir* dont nous avons déjà parlé, il les amplifia et choisit pour type préféré le taureau romain.

Avec de semblables éléments, il était facile à Géricault de donner à sa composition un caractère de grandeur et il semble qu'il ait cherché par la simplicité et la pondération des lignes à y introduire la dignité de la statuaire.

Nous avons vu, d'autre part, par l'examen de la *Course des chevaux libres* et du *Radeau de la Méduse*, que Géricault s'efforçait de dépouiller ses sujets de toute contingence et de subordonner le côté dramatique au souci de la plastique. Dans son exécution, ses principes restent les mêmes.

Bien différent des Davidiens qui, nous l'avons déjà remarqué, n'ont presque point peint de tableaux dont le sujet pût facilement se transposer dans la statuaire, Géricault multiplie les dessins qui, réduits à un groupe unique, semblent des projets de sculpteur. La *Méduse* obéit évidemment à ce système. On l'imagine très facilement en haut relief et l'on sait que, son œuvre déjà exposée, Géricault, préoccupé jusqu'au dernier moment de l'équilibre et de la pondération des masses, a jeté en quelques heures, dans le coin droit de la toile qui lui paraissait vide, le cadavre à demi-nu qui s'enfonce sous les eaux.

Le *Centaure*, cet admirable *Silène* où le sentiment de l'antique est si profond, *le nègre et la négresse*, paraissent prêts pour le bronze ou le marbre (1).

Si la scène se développe et qu'il soit impossible de la concentrer ainsi, dans ses illustrations du *Napoléon* d'Arnault par exemple, on retrouve souvent au centre du dessin un groupe pour ainsi dire isolé : ordinairement, c'est un cavalier qui forme une note dominante et rachète la dispersion de la composition (2).

L'œuvre modelée et composée, Géricault lui ajoutera peu de nouveaux mérites par la couleur; il en accusera l'énergie, mais, peu coloriste, il ne lui donnera pas d'agrément.

Sa palette est sommaire : les laques en sont presque absentes, les tons rouges

(1) Voir, aux dessins du Louvre, *Le Chasseur de Cerf* (Legs Destouches), Rome, 1819; *Centaure et Lapythe* (n° 750).

L'*Homme terrassant une panthère* (n° 104 des dessins du Catalogue de Clément) et l'*Homme assommant un bœuf* (n° 9 des fac-simile de Colin et Wattier) sont également caractéristiques.

(2) Ainsi dans le dessin n° 175 du Catalogue Clément et dans les nos 67 et 92 des lithographies.

y sont pauvres ; les couleurs sourdes ou ternes y dominent (1). Le travail manque de délicatesse : le trait fixé, Géricault peint directement sur la toile nue, sans préparation antérieure, sans revenir, sans glacer, achevant morceau par morceau, sans raccorder l'ensemble et empâtant les lumières, les ombres, le tout, « cuisinier de Rubens », comme l'appelaient les élèves de Guérin.

Le résultat est d'une grande puissance et d'une extrême lourdeur. Les ombres bitumineuses poussées au noir jettent sur la toile un voile maussade. *Le Radeau de la Méduse* que le temps a gâté est certainement un mauvais exemple à invoquer : pourtant, il ne s'est jamais beaucoup éloigné de son aspect actuel et les œuvres infiniment mieux conservées du musée de Rouen : les têtes de suppliciés, le portrait de Delacroix, ont ce même aspect désagréable : il y a bien là quelque chose de cette « cuisine bolonaise » dont Manet et l'école du plein air ont prétendu débarrasser la peinture (2).

Géricault ne trouve de la variété et de la verve que pour peindre les robes des chevaux : même en de simples ébauches, il y est supérieur à ce qu'il donne dans ses morceaux les plus achevés. Peut-être, d'ailleurs, serait-il devenu meilleur coloriste et l'Angleterre aurait pu avoir sur lui quelque influence : il semble, au moins, que le *Derby d'Epsom* soit peint avec plus de finesse — et moins de largeur — que les œuvres qui l'ont précédé.

En tout cas, quelle que soit la valeur intrinsèque de sa couleur, il faut reconnaître qu'elle s'accorde parfaitement avec sa composition et son modelé, qu'elle fortifie l'effet général et qu'elle vérifie cette assertion d'Ingres : « il est sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait pas eu le coloris qui convenait exactement aux caractères de son dessin (3). »

La mort prématurée de Géricault ne nous a pas seulement privés de toute l'œuvre qu'il aurait accomplie dans la maturité de son talent ; elle nous a rendu difficile l'interprétation des fragments de son travail interrompu et laisse, en somme, subsister un doute sur la nature véritable de son génie.

Croquis, dessins, ébauches, la presque totalité de ce qu'il a laissé, étaient de simples témoins de ses recherches. Il avait l'âge où l'on grossit ses portefeuilles, où l'on est riche en projets, où l'esprit est si ouvert, sollicité par tant d'impressions qu'il conçoit chaque jour des plans nouveaux et qu'une note, une pochade renferment souvent les desseins des travaux les plus considérables. Plus tard, il

(1) En voici la composition, d'après un élève de Géricault, cité par Clément, *op. cit.* (p. 142). « Vermillon, blanc, jaune de Naples, ocre jaune, terre d'Italie, ocre de Brie, terre de Sienne naturelle, brun rouge, terre de Sienne brûlée, laque ordinaire, bleu de Prusse, noir de pêche, noir d'ivoire, terre de Cassel, bitume. »

(2) On peut étudier à ce point de vue une aquarelle de la collection His de la Salle (n° 2442, au Louvre).

(3) Delaborde, *Ingres*, p. 132.

aurait rouvert ses cartons, puisé dans ses souvenirs et transformé les notes prises rapidement en quelques œuvres élaborées à loisir.

Cette deuxième période s'est, pour lui, à peine ouverte et, comme ses œuvres ont été peu nombreuses, l'attention s'est reportée sur les études d'atelier qui ont pris une importance exceptionnelle.

Mais, si intéressantes que soient ces reliques, ce serait en travestir étrangement le caractère que de les prendre pour des choses achevées. A qui veut reconstituer la figure de Géricault, ce sont des documents dont il faut user avec prudence.

Dans son étude sur Paul Potter, Fromentin a montré combien on avait eu tort de regarder comme les manifestations dernières de la pensée du maître animalier ce qui n'avait été, en réalité, que des essais préparatoires (1). Nous avons essayé d'éviter une faute semblable. Nous avons consulté avec réserve les morceaux dans lesquels Géricault avait noté l'impression fugitive, pris une note, recueilli une information et nous avons cru devoir insister, au contraire, sur les dessins où se révélait le travail de sa pensée.

C'est ainsi qu'il nous est apparu, non seulement très sensible au spectacle des choses et très capable de le fixer avec fidélité — ce que le moindre croquis échappé à son crayon suffirait à prouver, — mais aussi, compositeur puissant : homo additus naturæ.

C'est cette force de composition, cette ampleur sculpturale qui se seraient surtout développées chez Géricault. Elles auraient dominé toute violence, soit de pensée, soit de forme : il aurait montré comment l'art peut unir le Réel et l'Idéal et s'ajouter à la Nature sans la trahir ni l'abandonner.

L'histoire de la peinture française en eût été, très probablement, changée. En tout cas le maître qui reprit la campagne réaliste, Gustave Courbet, réclamait hautement Géricault pour son précurseur.

Dans un ouvrage où il a souvent traduit la pensée du peintre d'Ornans, Proudhon, avec sa violence ordinaire, a exprimé cette filiation : « Un seul tableau comme le *Naufrage de la Méduse* venant un quart de siècle après le *Marat expirant* de David, rachète toute une galerie de Madones, d'Odalisques, d'Apothéoses et de saints Symphoriens, il suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations et permet d'attendre (2). »

Si l'on corrige, dans ce passage, ce qu'il contient, à notre sens, d'injuste envers Ingres et si l'on ajoute que le peintre des Odalisques avait aussi travaillé, pour sa part, à la même cause, il semble que les origines du Réalisme y aient été assez nettement aperçues.

Géricault ouvrait, dans l'art français, une voie qui, à sa mort, fut momenta-

(1) *Les Maîtres d'autrefois*. Hollande V.

(2) *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris 1865, p. 133.

nément désertée. Egaré dans son temps, qui ne chercha pas à le comprendre, un examen superficiel en fit l'avant-coureur du Romantisme; il a été le premier des peintres réalistes du siècle.

Après sa mort et jusqu'à Courbet, la lithographie maintint presque seule une cause que la peinture abandonnait. Charlet, Raffet, Bellangé ou Eugène Lami préservèrent de l'oubli, par leurs œuvres modestes et populaires, un art dont un instant trop court avait fait entrevoir la grandeur et la portée.

LIVRE QUATRIÈME

LE ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

LE ROMANTISME

Géricault et Ingres, malgré les distances énormes qui les séparent, s'accordent sur ce point qu'ils prétendent consulter perpétuellement la nature et qu'ils font de son étude le principe de leurs esthétiques divergentes. Par ce principe fécond et positif, qu'ils ont d'ailleurs plus ou moins altéré, ils tranchent essentiellement, nous allons à présent le montrer, avec les peintres proprement Romantiques qui, au contraire, ont eu ce caractère commun de fuir, autant qu'ils le pouvaient, les enseignements de la réalité.

Lorsque, vers 1824, l'épithète de romantiques fut, pour la première fois, appliquée aux peintres novateurs, elle n'était point nouvelle et avait une signification antérieure assez précise qui ne fut jamais entièrement oubliée. Dans son acception ancienne on l'appliquait surtout au paysage.

On opposait au paysage classique, conçu selon les formules de Poussin, et dans lequel des lignes symétriques et des masses décoratives concourent à donner une majestueuse impression, des paysages dont le désordre voulu, les sites agrestes ou sauvages provoquaient, au contraire, un sentiment d'inquiétude ou d'angoisse.

Peindre des arbres de taille colossale aux troncs tordus, des rochers, des ravins, jeter les ombres de la nuit ou l'effroi de la tempête sur la scène, c'était faire œuvre romantique. « Salvator Rosa, Michallon et Regnier, disait Kératry (1),

(1) *Du Beau*, II, p. 21.

vous jetteront dans des terreurs romantiques. » Il est facile, en regardant le *Diogène* de Salvator Rosa à Florence, la *Mort de Roland* de Michallon au Louvre et la *Jeanne Darc* de Regnier à la Bibliothèque de Fontainebleau, d'entrer dans la pensée de Kératry et l'on reconnaîtra que, si elle a désigné primitivement les toiles qui agissaient plutôt sur les nerfs que sur l'esprit, l'épithète n'a jamais dévié tout à fait de ce sens premier.

Du moment où il a servi à désigner la pléiade révolutionnaire, le terme de romantique a perdu toute précision et, répété à l'envi jusqu'à nos jours, on peut dire que, jamais, l'on ne s'est accordé sur son sens et que, très rarement même, on a essayé d'en dissiper le vague par une analyse.

Ce n'est pas aux contemporains qu'il faut demander une définition : « On ne sait pas encore au juste ce que l'on entend à présent par *peinture romantique*, écrit Delécluze en 1827 (1). » Bien que passionné, il a raison. Chacun, selon ses tendances, aperçoit une partie plus ou moins complète de la réalité, à laquelle il joint, par partialité ou par inintelligence, quelque dose d'erreur. Lui-même, Delécluze, s'est efforcé de fixer ses idées. « Par l'inspection comparative des ouvrages faits par les artistes dits *romantiques* » il juge que, « dans leur théorie, le coloris et l'effet sont placés en première ligne parmi les moyens d'imiter et d'agir sur les spectateurs, tandis que l'expression des formes est négligée comme un accessoire presque insignifiant. » « On peut, ajoute-t-il, considérer les peintres *romantiques* comme une secte d'artistes *spiritualistes* qui oublient que, sans la connaissance des modifications de la matière, il est bien difficile d'exceller dans un art d'imitation. »

Paillot de Montabert (2) traite plus durement les tableaux romantiques : « Ce sont, dit-il, des tableaux traités dans le genre des romans, c'est-à-dire, où l'on vise à étonner, à surprendre, et dans lesquels on se propose moins d'atteindre au grand but moral de la peinture que d'arriver à une certaine célébrité du moment. Les admirateurs, les émerveillés en présence des tableaux romantiques sont de même espèce que les admirateurs et les émerveillés spectateurs des mélodrames d'aujourd'hui ». Même en cette satire, d'ailleurs si mal écrite, il y a quelque parcelle de vérité.

Aujourd'hui, que les passions sont calmées, sommes-nous arrivés à une définition plus parfaite? Nous ne le pensons pas. Si nous étions d'accord sur le Romantisme pictural, on ne confondrait pas Géricault parmi les précurseurs du Romantisme ; on ne dénierait pas, comme le faisaient dernièrement MM. Ary Renan et Jules Buisson, à Delacroix la qualité de romantique (3).

(1) *Traité de la Peinture*, p. 250.
(2) *Traité de la Peinture*, I, p. 211.
(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, « Le maître perd définitivement le caractère romantique dont on

Une pareille incertitude, pour gênante qu'elle soit, n'a rien cependant qui doive étonner. Le Romantisme n'a pas été une école, au même titre que celle de David; il n'a jamais eu une doctrine explicite. A vrai dire, comme l'a fort bien dit Milsand (1), il « n'a jamais su se rendre bien exactement compte de ce qu'il était et de ce qu'il voulait. » Pourtant, il a été quelque chose et, au risque de le définir inexactement ou imparfaitement, il nous faut, à notre tour, essayer de l'emprisonner dans quelques formules.

Il est, tout d'abord, un caractère du Romantisme sur lequel il nous paraît inutile d'insister, parce qu'il est incontesté et qu'il est loin de convenir au seul objet auquel on l'applique. Le Romantisme est, selon la *Revue Française* (2), « l'affranchissement de l'art de peindre entravé par un système de lois et de restrictions arbitraires ». C'est en ce sens que Delacroix accepte la qualification de romantique, qui lui fut, d'ailleurs, toujours désagréable: « Si l'on entend par mon romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types invariablement calqués dans les écoles et ma répugnance pour les recettes académiques je dois avouer que je suis romantique (3). »

Pour juste qu'elle soit, la définition est manifestement insuffisante : elle peut suffire, à la rigueur, à distinguer les Romantiques des Davidiens; mais elle les confond avec les Réalistes, les Impressionnistes, tous les insurgés de la peinture qui, à côté d'eux ou après eux, réclament aussi la Liberté. Elle convient à Géricault, qui est un peintre libre et n'est pas un Romantique. C'est la formule de la peinture du siècle et non celle de tel ou tel groupe.

Il nous faut donc essayer d'arriver à une détermination plus précise.

Le trait dominant de la peinture romantique c'est qu'elle a cherché à s'affranchir de toutes les préoccupations étrangères à la peinture même. Elle a attribué à l'Art une signification assez élevée pour le rendre indépendant. Elle a refusé de l'étayer sur des idées, des sciences ou des croyances qui ne fussent pas d'essence esthétique. Jamais peinture n'a été si uniquement peinture que celle-là.

La doctrine de l'art pour l'art est la sienne et, bien que les peintres romantiques ne l'aient pas formulée, elle est le fond de leur pensée.

Encouragé par l'esprit de son temps, David n'avait pas été éloigné de croire que l'art, sans s'asservir à la morale, pouvait au moins, en devenir l'utile auxiliaire; il avait attribué à toute manifestation artistique une valeur secrète de moralité. Les Romantiques restent étrangers à cette conception. Jamais ils n'ont

l'affublait », Ary Renan, p. 88; « Romantique, Eugène Delacroix ne l'était certes pas »; Jules Buisson, p. 178.

(1) *L'Esthétique anglaise*, p. 42.

(2) *Journal*, Janvier 1828, p. 200.

(3) Dans Silvestre, *Histoire des Artistes*, p. 61.

cru qu'ils étaient appelés à donner un enseignement; ils ne se sont point souciés de la valeur morale de leurs œuvres. Moralité et Art sont deux domaines qui, pour eux, ne se pénètrent pas. Ils ont, sans doute, applaudi aux pages éclatantes dans lesquelles Théophile Gautier développait, on sait avec quelle violence, avec quelle verve magnifique et insupportable, sa théorie de l'indépendance de l'art.

La préface des *Premières Poésies* et celle de *Mademoiselle de Maupin* reflètent les exagérations du langage d'atelier lorsque, dans l'intimité, on se grise de ses propres idées et l'on accable de mépris tout contradicteur : « Je ne sais, écrit Gautier, qui a dit, je ne sais où, que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot... Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin. »

Quand il énonçait ces paradoxes superbes, Gautier ne se doutait certes point, et les peintres romantiques ne savaient pas non plus, que les vérités ainsi compromises avaient été formulées, avec simplicité et ampleur, par les penseurs allemands du début du siècle, par Hegel, par Schelling, par Schiller ou par Lessing. C'est là qu'ils auraient pu chercher la justification de leur pratique.

« Sans doute, disait Hegel (1), l'art en lui-même n'a jamais pour but l'immoralité, mais il ne se propose pas non plus de produire un effet moral. De toute production de l'art d'un caractère pur, on peut dégager une idée morale; mais il faut pour cela une explication, et la morale appartient à celui qui sait la tirer. » — « Toute considération qui peut influer sur les arts plastiques, écrivait Lessing (2), si elle est inconciliable avec la beauté, doit lui céder complètement et si elle peut se concilier avec elle, doit du moins lui être subordonnée. »

Schelling (3) reprenait les mêmes propositions d'une façon plus complète et défendait l'art non seulement contre la morale ou l'utile, mais aussi contre le plaisir : « C'est, proclamait-il en une page capitale, cette indépendance de toute fin étrangère qui fait la sainteté et la pureté de l'art, et celles-ci vont si loin qu'il repousse toute alliance avec ce qui n'est que plaisir (alliance qu'il est du caractère propre de la barbarie de demander à l'art); ou, avec l'utile, ce qui ne peut être exigé de l'art que par une époque qui dirige les efforts les plus élevés de l'esprit humain sur les découvertes économiques. Il répugne même à s'allier à ce qui n'appartient qu'à la morale, il laisse enfin bien loin derrière lui la science qui, par son désintéressement, confine de plus près à l'art, et cela simplement parce qu'elle poursuit toujours son but hors de soi et ainsi, en défi-

(1) *Esthétique, Introduction*, trad. Bénard, p. 48.
(2) *Laocoon*, II.
(3) *Sur les Arts du Dessin*, 1807.

nitive, ne doit servir que comme moyen pour ce qu'il y a de plus élevé : l'art. »

Fallait-il donner à ces idées un tour encore plus hardi? Schiller (1) montrait l'antinomie qui oppose le jugement moral et le jugement esthétique : « Le même objet, affirmait-il, peut nous déplaire si nous l'apprécions au point de vue moral, et être très attrayant pour nous au point de vue esthétique. Mais, lors même que le jugement moral et le jugement esthétique en seraient tous deux satisfaits, cet objet produirait cet effet sur l'un et sur l'autre d'une façon tout à fait différente. Il n'est pas moralement satisfaisant parce qu'il a une valeur esthétique et il n'a pas de valeur esthétique parce qu'il est moralement satisfaisant. » Poussant plus avant l'analyse, Schiller croyait établir qu'un objet « avait d'autant moins de valeur esthétique qu'il avait plus le caractère d'un objet moral. » — « Celui qui s'abaisse par une *vilenie*, écrivait-il ailleurs (2), peut jusqu'à un certain point se relever par un *crime* et se rétablir ainsi dans notre estime *esthétique*. »

Les peintres romantiques ne connurent point ces affirmations audacieuses et, peut-être, si elles leur étaient tombées entre les mains, n'en auraient-ils pas apprécié l'énergie concentrée. Mais ils furent les disciples inconscients de la philosophie germanique. La parfaite insignifiance morale des sujets qu'ils ont choisis éclate à tous les yeux; elle frappe d'autant plus qu'elle tranche entre la moralité davidienne et les prétentions sociales de Courbet.

Pour être empruntés à l'antiquité, les sujets des toiles impériales ne se prêtaient pas moins à des leçons directes, et le public, habitué à transpercer le palais diaphane de l'allégorie, les interprétait sans peine. *Léonidas aux Thermopyles* prêchait, sans obscurité, le courage patriotique. On se souvient que le *Retour de Marcus Sextus* obtint un succès que peu de tableaux d'actualité ont égalé. Quant à Courbet, on sait tout ce qu'il a cru mettre de philosophie sociale et religieuse dans ses œuvres, et c'est une prétention à laquelle les peintres naturalistes ont rarement renoncé, que de prêcher au moyen du spectacle des choses, au lieu de se contenter d'en porter témoignage.

Au contraire, regardez la *Naissance de Henri IV* de Devéria, la *Mort d'Elisabeth d'Angleterre* de Delaroche, le *Mazeppa* de Boulanger, le *Marino Faliero* de Delacroix ou les *Moissonneurs* de Robert et dites s'il est possible d'y démêler une intention morale. Proudhon, qui ne se préoccupait que de telles intentions, prétendait que les trois quarts des œuvres romantiques étaient niaiserie pure, et, de son point de vue étroit, il n'avait pas tort (3).

(1) *Du Pathétique* (trad. Regnier, t. VIII, p. 139).

(2) *De l'Élément vulgaire dans les Œuvres d'Art*, 1802 (trad. Regnier, t. VIII, p. 511).

(3) « C'est toujours la même adoration de l'idéal, la même prétention de la peinture d'exister par elle-même et pour elle-même, la même absurdité de l'art pour l'art. » Proudhon, *Du Principe de l'Art*, p. 294.

Non seulement le Romantique s'abstient de tout enseignement général mais rarement il cherche à intervenir dans une circonstance particulière. L'actualité n'est pas le thème préféré de ses orchestrations.

Cette proposition étonnera, sans doute, ceux qui songent aux *Massacres de Scio*, aux *Femmes Souliotes* et qui les considèrent, avec les *Orientales*, comme des témoignages de l'intérêt que les esprits d'élite apportaient alors aux querelles de l'Orient et comme des appels généreux en faveur de la Grèce. Mais il serait facile de montrer que les peintres romantiques, loin de diriger l'opinion publique, furent poussés par elle ; les marchands de tableaux les excitaient dans cette voie (1) et ils profitèrent de l'émotion plutôt qu'ils ne la firent naître (2). D'ailleurs ils ne se prêtèrent à ce mouvement que pour des raisons artistiques et parce que les sujets offerts par la Grèce répondaient aux conditions qu'ils préféraient. On sait enfin que si l'imagination de Delacroix fut échauffée par les récits des journaux, ce ne fut pas exclusivement dans son indignation qu'il puisa sa verve et qu'il alla demander aux *Pestiférés de Jaffa* quelque chose de l'inspiration et de la science de Gros.

Les Romantiques ont ignoré leur temps. D'instinct — et il n'est peut-être pas nécessaire de rappeler qu'ils ont été toujours dirigés par des instincts plutôt que par des doctrines — ils se refusent à peindre les hommes et les choses qu'ils ont sous leurs yeux. Si l'on en excepte les tableaux officiels, comme la *Prise du Trocadéro* de Delaroche (3) où, d'ailleurs, il serait difficile de trouver quoi que ce soit de nouveau ou de romantique, les intérieurs d'atelier comme ceux de Vernet ou de Granet, qui leur offraient, on le conçoit aisément, un intérêt spécial, les peintres romantiques n'ont pas reproduit la vie de leurs contemporains. Pour voir la blouse de l'ouvrier ou le gibus du bourgeois, dans une toile romantique, il a fallu une circonstance extraordinaire, telle qu'elle remuât violemment tous les esprits et toutes les passions.

Un jour, dans un tableau magnifique où l'Allégorie même est concrète, *la Liberté aux Barricades*, Delacroix a jeté toute sa flamme. Œuvre sobre et complète : trois personnages y résument la France. L'enthousiasme populaire, la résolution et l'énergie des uns, l'audace des autres, l'union des classes pour une revendication commune, il a tout dit, sans déclamation, sans réticence, et l'on ne peut dire qu'au contact des choses, son génie ne se soit senti soutenu et grandi. Pour-

(1) Vers 1823, un marchand de tableaux, tout en examinant des lithographies que lui proposait Géricault, lui disait : « Savez-vous que la révolution grecque va bon train : Canaris, Collocotroni, Botzaris le turcophage font des merveilles » (Clément, *Géricault*, p. 232).

(2) « Je me propose de faire, pour le Salon prochain, un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances présentes, s'il y a d'ailleurs quelques mérites dans l'exécution, ce sera un moyen de le faire distinguer. » Eug. Delacroix, janvier 1821 (dans Burty, *Lettres*, p. 53).

(3) A Versailles.

tant un tel effort, si heureux qu'il ait été, reste isolé et Delacroix lui-même, guéri de cette fièvre éphémère, s'est remis à peindre Histoire, Religion, Mythologie, Orient, tout, excepté son temps.

C'est que le peintre romantique sentait, en présence des choses, une gêne, une contrainte qui lui répugnaient.

Le peintre réaliste ou naturaliste n'est pas le maître de son œuvre ; on ne lui demande pas seulement une perfection interne, on le juge aussi d'une façon toute extérieure et par comparaison avec la réalité qu'il prétend avoir décrite. On établit entre son modèle et lui un rapport qui l'oblige à désirer, avant tout, l'exactitude. Il lui faut des qualités de photographe et, malgré nous, nous sommes aussi choqués d'un sabot mal observé que d'une harmonie défectueuse de couleur.

Une faute de convenance, un détail de costume changé nous frappent tout d'abord. Mais, par contre, si nous sommes satisfaits de la vérité de la scène, s'il nous semble qu'elle soit fidèlement rendue et que, dans le paysage comme dans le mobilier et dans le costume, dans tout cet ensemble de détails qui caractérise les choses, le peintre ne s'est pas trompé, nous risquons de nous en tenir là et d'oublier de chercher si, dans la pratique de son art, l'artiste a témoigné la même habileté.

Le peintre n'est donc pas libre de grouper ses personnages dans l'ordre pittoresque le plus convenable : il faut que cet ordre ne choque pas les bienséances sociales ; dans le choix des accessoires, dans le cadre, il faut encore qu'il sache plier les exigences pittoresques aux données absolues de la réalité (1). S'il est arrivé à faire concorder ces deux ordres d'intérêts divergents, il se peut enfin qu'on ne relève dans son travail d'autre mérite que l'exactitude photographique.

Voilà pourquoi les peintres romantiques ont redouté ce contact qu'ils sentaient redoutable et qui, au point de vue esthétique, leur paraissait d'un faible profit.

Un sentiment analogue ne fut sans doute pas sans influence sur la répugnance que le Romantisme montra, au moins à ses débuts, pour l'antiquité. L'antique avait été le domaine propre des Davidiens et il était naturel que, par réaction, on s'abstînt d'y pénétrer : d'ailleurs le public était tellement habitué à voir les héros antiques sous leur aspect traditionnel que là, plus que partout, la réaction eût été difficile ; mais, à ces raisons temporaires, s'en ajoutèrent d'autres plus sérieuses et plus profondes.

L'antiquité, pour David, était un prétexte à étaler sa science du nu : si ses élèves avaient souvent manqué de talent, on ne peut leur reprocher d'avoir

(1) C'est ainsi que Diderot, analysant, dans son *Salon* de 1765, l'esquisse du *Mauvais Fils puni*, reproche à Greuze d'avoir placé dans la chambre du moribond « le grand bénitier rond, avec le goupillon, que l'église mettra au pied de la bière ; pour celui qu'on met dans les chaumières aux pieds des agonisants, c'est un pot à l'eau, avec un rameau de buis bénit le Dimanche des Rameaux. »

jamais manqué de conscience. On reste stupéfait des efforts déployés dans ces malheureuses et froides machines qui encombrent nos musées de province. Les Romantiques considérèrent cette science comme fausse et ne se soucièrent pas de lui en opposer une plus véritable.

L'arche sainte tomba dès qu'on eut l'audace d'y porter la main. Le beau idéal s'écroula sans avoir été même attaqué. A vrai dire, la tâche n'était pas malaisée. L'art davidien reposait sur un ensemble de conventions : c'était un dogme auquel il fallait souscrire sans examen. Il était nécessaire de croire que l'antiquité avait connu la vraie beauté, et de plus que David avait inauguré un système sûr d'interprétation de l'antiquité. De ces deux propositions, la première, à la rigueur, était susceptible de démonstration ; la seconde s'effondra le jour où elle fut discutée. Les Romantiques eurent beau jeu à se moquer de ces diables de nez droits auxquels la nature fantasque en opposait de recourbés, voire de retroussés, d'écrasés ou de camus (1); ils eurent vite prouvé que David avait appauvri la nature, qu'il avait mal vu et mal traduit les traits mêmes qu'il prétendait dégager.

Il suffit d'ouvrir les yeux pour dissiper cet Olympe et ces Champs-Elysées factices et, quand on ne fut plus hypnotisé par David, on resta stupéfait de son monstrueux empire et de ses monstrueuses aberrations. Delacroix, visitant le Luxembourg, pouvait s'indigner à la vue de la *Scène de Déluge* de Girodet qui avait obtenu le grand prix décennal en l'an X et s'écrier en toute sincérité, dans son Journal qu'il ne destinait pas, alors du moins, à la publicité : « Cet homme, à la rigueur, ne sait pas dessiner. »

Nous n'avons que des échos très vagues des plaisanteries qui couraient alors dans les ateliers et qui, plus que les discussions et les dissertations métaphysiques, détruisaient près des Romantiques l'échafaudage instable de l'esthétique davidienne. Il ne s'agissait pas d'un débat entre savants, entre théoriciens capables d'argumenter d'une manière froide et de s'opposer des réflexions mûrement méditées et méthodiquement réfutées. Quatremère de Quincy pouvait prêcher avec solennité les bonnes doctrines dans les séances solennelles de l'Institut : c'étaient paroles de rhéteur dont on déplorait seulement l'ennui et que nul ne se souciait de comprendre ni de respecter. Jeunes, irrespectueux, véhéments, d'ailleurs peu instruits et souvent incapables de suivre les périodes du pauvre Quatremère, les Romantiques menaient la lutte avec les armes et l'ardeur de leur âge. Pour eux, l'art de David eût été parfaitement établi en forme et en droit, qu'ils l'eussent conspué parce qu'il était ennuyeux et leur paraissait ridicule.

(1) « Nos peintres sont enchantés d'avoir un beau idéal en poche qu'ils peuvent communiquer aux leurs et à leurs amis... Les têtes de Girodet sont un exemple divertissant dans ce principe ; ces diables de nez crochus, de nez retroussés, etc., que fabrique la nature le mettent au désespoir. Que lui coûtait-il de faire tout droit ? » Delacroix, *Journal*, 1823.

Comme la jument de Roland, il avait toutes les qualités, mais il était mort.

Les Romantiques repoussèrent donc l'interprétation du nu que les Classiques avaient adoptée : mais ils ne tentèrent pas de lui en opposer une autre. Est-ce à dire qu'ils fussent incapables de dessiner des académies correctes ou puissantes ? Les Davidiens ont pu le penser ; mais il ne nous est pas permis de concevoir cette opinion injurieuse de Delacroix et de Decamps, de Delaroche ou de Vernet. D'ailleurs les Romantiques ne bannirent pas absolument les nus. Les damnés de la *Barque de Dante*, les *Mazeppa* de Boulanger ou de Vernet montrent qu'à l'occasion, ils n'ont pas reculé devant les morceaux académiques. Ils les écartèrent en général, pour les mêmes raisons qui leur avaient fait tenir en suspicion la réalité.

Le nu est une science : il réclame une connaissance approfondie de la structure humaine, suppose un labeur continu et asservit le peintre, obligé d'acquérir, par de longues études, un savoir qu'il vérifie à tout instant sur le modèle et de respecter scrupuleusement les données inviolables de la nature. L'œuvre achevée, ceux qui la jugent l'examinent, tout d'abord, par son côté scientifique : une faute de myologie ou d'ostéologie la condamne et une composition est décriée si l'on y peut relever une erreur saillante. Le sculpteur Giraud croyait avoir porté sur la *Psyché* de Gérard un jugement définitif quand il accusait le peintre d'avoir dessiné les côtes de l'Amour « en long ». Le costume dissimule les fautes et les incertitudes : il n'empêche pas la science de se manifester, mais il lui interdit d'usurper le premier rôle et la relègue au second plan.

Ainsi, le Romantique, qui se refuse à faire œuvre morale, se défend aussi contre la science. Que désire-t-il donc? L'entreprise qu'il tente n'est point nouvelle, mais personne ne s'en était avisé depuis longtemps; elle a pu paraître audacieuse, révolutionnaire. Il veut faire *de la peinture*.

C'est là le point essentiel. C'est pour avoir réintégré l'élément pictural banni par David que le Romantisme existe et qu'il compte. Par là, s'il est un révolutionnaire, il est aussi un rénovateur : il renoue la chaîne des traditions de l'art brusquement interrompue. Par là encore, il s'élève au-dessus des circonstances qui l'ont fait naître et devient une forme générale de l'esprit humain appliqué aux arts du dessin.

Ici, il paraît nécessaire, avant d'aller plus avant, d'élargir le débat et d'introduire, dans cette enquête historique, quelques points de doctrine. C'est à ce prix seulement que nous pourrons attribuer au Romantisme sa signification la plus haute et la plus générale.

Tout art s'adresse à l'esprit par l'intermédiaire des sens et s'appuie sur un élément matériel. Cet élément matériel peut être développé au point d'absorber l'art presque tout entier, comme dans l'architecture; il peut se restreindre au

point d'être presque insaisissable, comme dans la musique; de toute manière, c'est lui qui donne à l'art son caractère spécifique. Ce sont les exigences de la matière qui déterminent les idées ou les sensations que l'artiste peut travailler à produire; ce sont elles aussi qui lui imposent le langage dans lequel il est obligé de traduire sa pensée. Chaque art a donc son domaine propre et son système particulier d'expression.

De tous les arts du dessin, la peinture est celui dont le domaine est le plus étendu et celui aussi dont les moyens d'expression sont le plus riches.

L'architecture nous offre des combinaisons de lignes, de surfaces ou de volumes monochromes ou colorés. La sculpture infiniment plus souple développe la sensation de la forme mais, par la contrainte même de la matière, elle n'embrasse pas la forme tout entière et, quand bien même elle s'enrichirait de la couleur, elle ne s'affranchit pas du monde extérieur, ne crée pas son milieu et subit les caprices de la lumière à laquelle elle est exposée.

La peinture perd les sensations tactiles de ses aînées, mais elle ne renonce à aucun de leurs éléments d'intérêt. Elle dit la ligne, la forme et la couleur. Mais elle développe ces éléments sans limite et leur en ajoute de nouveaux. En effet, elle s'est déjà, en grande partie, affranchie de la matière. Au lieu de créer, comme l'architecture et la sculpture, des objets matériels, elle n'en offre plus que le signe. Des dimensions de l'espace elle a supprimé le volume : elle ne copie plus les formes, mais elle en présente la projection sur un plan. Elle n'est pas un système de reproduction, mais un système de transcription de la nature.

Aussi, les lignes et les formes les plus complexes ne lui échappent pas, et délivrée du souci de la pesanteur et de la stabilité, elle peut dérober ses interprétations aux lois même de la matière. Toute la nature lui appartient et elle dépasse la nature. Le réel et le possible sont de son domaine et elle peut leur préférer l'irréel et l'impossible. Enfin, par une propriété nouvelle et essentielle, la peinture crée son milieu : elle a sa lumière et ses ombres, son soleil et sa nuit. Elle s'isole absolument de la réalité : elle est un monde en soi.

De même que son domaine est immense, ses moyens d'expression sont sans limite. Toutes les impressions que l'œil est susceptible de recevoir, elle est capable de les provoquer. Lignes, formes, couleurs, lumières, toutes les harmonies lui appartiennent. Elle les combine selon son plaisir, fait prédominer celles qu'il lui plaît de choisir, les isole ou les réunit. Précise ou vague, étincelante ou volontairement terne, c'est une langue aux mille flexions.

Le peintre, selon son tempérament, selon son éducation et ses prédispositions, peut être plus frappé du nombre d'idées qu'il peut exprimer dans son œuvre; il peut, au contraire, être surtout sensible au charme particulier de la langue dans laquelle il s'exprime. De ses préférences dépend la signification et la valeur de son travail.

S'il s'attache aux idées, il essayera de reproduire, sans altération, le spectacle des choses et donnera à sa toile ce genre de vérité qui consiste à se conformer aux données de la nature extérieure; ou bien, frappé de tout ce que le visible traduit d'invisible, il tentera de nous rappeler les grands faits historiques, nous donnera des leçons de philosophie, de piété ou de morale : il travaillera à nous instruire ou à nous améliorer.

Réaliste, historien, philosophe ou moraliste, il n'est pas essentiellement peintre, car il se sert de la peinture comme d'un moyen. Littérateur égaré dans la peinture, il use pour développer ses idées d'une langue dont il méconnaît souvent les lois : il balbutie les vérités qu'il s'est donné à tâche de répandre.

Le vrai peintre, sans négliger histoire, philosophie ou morale, en subordonne l'intérêt au langage particulier à son art et fait passer avant les idées qu'il exprime la façon dont il les traduit. Il ne se sert pas de la peinture pour développer un sujet, mais il voit, dans le sujet, un prétexte à faire de la peinture (1).

« Quand le Titien peint l'ensevelissement du Christ, qu'y voit-il ? un contraste — idée plastique — un corps blanc, livide et mort, porté par des hommes sanguins, et pleuré dans un deuil qui les rend plus belles, par de grandes Lombardes aux cheveux roux » (2). « Le sujet importe si peu en art ! une pose nouvelle, une belle ligne conduite d'un bout du corps à l'autre, une flexion de torse, un arrangement de mains, un tour de tête suffisent et sont en peinture les véritables idées (3). »

Les émotions picturales, que le peintre s'efforcera ainsi de provoquer, se prêtent plus ou moins à l'analyse. Il en est dont la cause éclate immédiatement; il en est d'autres que l'on subit sans les comprendre. Autrement dit, il y a des sensations qui intéressent presque directement l'esprit ; il en est d'autres, au contraire qui frappent presque exclusivement la sensibilité.

La clarté, la simplicité de composition, l'équilibre, la symétrie, pourvu que celle-ci ne soit pas très compliquée, sollicitent l'adhésion de l'esprit qui intervient en juge et qui se déclare satisfait. La couleur, la lumière, les effets dramatiques, le mouvement, les combinaisons même des lignes, dès qu'elles atteignent une certaine complication, parlent à nos sens, sans que l'analyse immédiate de leur agrément soit possible (4).

Selon que la sensibilité domine ou que la raison est, chez lui, la plus forte,

(1) « Inventer dans un art déterminé, en musique, en peinture, en sculpture, en architecture, c'est avant tout découvrir des harmonies exclusivement propres à cet art; en un mot, c'est *penser dans cet art!* » Sully Prudhomme, *l'Expression dans les Beaux-Arts*, I, II, p. 19.

(2) Fromentin, *Une Année dans le Sahel*, p. 218.

(3) Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, etc., p. 286.

(4) « Le dessin s'adresse surtout à l'intelligence ; il n'en est pas de même du coloris, le plaisir qu'on y trouve intéresse davantage la sensibilité des nerfs. » Sully Prudhomme, *l'Expression dans les Beaux-Arts*, III, VII, p. 335.

le peintre recherchera davantage l'un ou l'autre de ces ordres de sensations. S'il parle surtout à la raison, nous pouvons lui donner le nom de *classique*, s'il s'adresse au contraire plus volontiers aux sens, nous croyons que l'épithète de *romantique* peut lui être appliquée.

Classiques et Romantiques, opposés aux Littérateurs, aux Historiens, aux Philosophes, sont donc de vrais peintres ; mais, si nous les comparons, à leur tour, entre eux, il est aisé de montrer que les seconds sont encore plus complètement peintres que les premiers, en ce sens que les qualités auxquelles ils s'attachent sont précisément les vertus spécifiques de la peinture.

Les éléments par lesquels un tableau intéresse l'esprit sont aussi ceux que la peinture partage avec tous les arts ou, du moins, avec certains autres arts. La symétrie, la composition, la simplicité sont des mérites qui s'attachent à toute production humaine : appliquées au corps humain, la sculpture les développe même plus à son aise que la peinture.

Ces qualités embrassent si peu tout le champ de la peinture, elles en négligent à ce point l'essentiel que ceux qui y sont surtout sensibles en sont arrivés à énoncer des propositions véritablement monstrueuses, comme celle-ci qu'un excellent tableau pouvait ou devait être désagréable aux yeux.

Il est vrai qu'un critique, en présence d'une toile froide, peut démontrer que l'artiste a fait œuvre de science et nous forcer, par l'évidence, à reconnaître qu'il a déployé du talent et que son tableau a de la valeur. Mais, en forçant notre estime, on ne change pas nos sentiments et, si nous éprouvons quelque intérêt pour l'ouvrage dont notre esprit a reconnu les mérites, nous n'en persistons pas moins à croire que cet ouvrage est manqué.

La couleur, la lumière, le mouvement, la complexité des lignes, des formes et des masses voilà, au contraire des mérites spécifiques de la peinture ; ce sont eux que recherche le Romantique et, par là, il est aussi profondément peintre que le Classique cherche souvent à l'être peu.

Frapper d'abord l'œil, le captiver ensuite par des harmonies qui lui appartiennent en propre, voilà le premier désir du peintre romantique, nous pourrions dire du peintre. « En présence d'un tableau quelconque, a dit, en termes excellents, M. Sully Prudhomme (1), pour en apprécier la valeur, nous avons d'abord à examiner si, quel que soit le sujet, il est bien peint, c'est-à-dire, s'il constitue réellement une œuvre de peinture.

La jouissance que procure un bon coloris à un œil bien fait est si profonde, qu'une toile peut solliciter et captiver le regard avant même qu'on en ait distingué et perçu le dessin ; car il y a dans la qualité des tons un charme et dans leurs rapports une justesse qui se sentent indépendamment de la vérité même de la

(1) *Op. cit.*, III, VII, p. 377.

représentation; en un mot un tableau doit plaire tout d'abord comme le ferait un tapis agréablement nuancé, sans égard à son expression objective. Tout tableau qui ne produit pas cette première impression de plaisir sensuel n'existe pas comme œuvre picturale. » Nous nous permettrons d'ajouter que la couleur ne concourt pas seule à cet effet, que les combinaisons de lignes, que les degrés de lumière, que la sensation du mouvement contribuent à nous affecter et à provoquer cette satisfaction sensuelle qui est la pierre de touche de l'œuvre d'art.

Persuadé de ces vérités, le Romantique est bien loin d'éprouver pour la technique picturale le dédain partiel ou complet qu'affichent les autres peintres. Il sait « que les plus intéressantes compositions d'un peintre d'histoire ne captiveront pas plus un fin connaisseur qu'un fin ton de chair ou même un puissant ton de bouteille » (1). Aussi attache-t-il une importance capitale aux procédés matériels de son art. Il n'ignore aucune des ressources du fusain, de la sanguine, de la plume, des crayons; il sait les effets qu'il faut demander à l'huile ou à l'aquarelle. Virtuose accompli, il est curieux de toutes les recettes qui peuvent enrichir sa manière. Une combinaison nouvelle de couleurs est pour lui une nouvelle force. Son esprit est attaché à sa palette. C'est un excellent *cuisinier*.

La force et la faiblesse du Romantisme dérivent de cette façon d'entendre l'art. Le public auquel il s'adresse est infiniment restreint: car, si la plupart des hommes sont capables de comprendre une leçon morale ou une allégorie, si tous les gens instruits sont susceptibles d'apprécier les beautés raisonnables et classiques, bien peu de personnes comprennent « le verbe particulier intelligible seulement à des adeptes et à des initiés (2), » les beautés propres de l'art. Ces beautés, ceux-là qui les ressentent sont impuissants à en expliquer le charme à qui ne les éprouve pas: c'est un langage indéchiffrable à celui qui n'en a pas découvert la clé par intuition.

Ainsi tout le monde peut reconnaître la valeur d'une œuvre classique même désagréable; un chef-d'œuvre romantique reste lettre close à la plupart de ceux qui le voient. De plus, même parmi ceux qui sont sensibles à l'harmonie colorée, les goûts — comme instinctifs et irraisonnables — sont différents, si bien qu'en dernière analyse, le peintre romantique travaille pour très peu de personnes et ce ne serait pas un trop fort paradoxe de soutenir que quelques-uns n'ont peint que pour eux-mêmes. Turner pouvait-il espérer que jamais quelqu'un parvînt à le pénétrer entièrement?

Il est temps d'achever cet aperçu trop abstrait que nous avons cru cependant nécessaire pour appuyer et éclairer une discussion historique.

(1) Sully Prudhomme, *op. cit.*, III, VII, p. 372.
(2) Sully Prudhomme, *op. cit.*, I, II, p. 33.

A nos yeux, ce qui justifie l'épithète de romantiques, appliquée aux peintres que nous étudions, c'est ce fait qu'ils ont envisagé la peinture comme un art et non comme une science et qu'ils se sont avant tout préoccupés du pittoresque, de l'agrément pictural (1).

Cette proposition demande à être soutenue ; elle paraît en contradiction avec un jugement célèbre que le plus autorisé des écrivains d'art, Fromentin a, dans ses *Maîtres d'autrefois*, porté sur les Romantiques.

Après avoir montré le caractère indéterminé et apathique de la peinture hollandaise, désintéressée de la vie contemporaine ainsi que de l'anecdote historique, Fromentin lui oppose la peinture romantique comme celle, au contraire, chez laquelle le « sujet » aurait tout dominé. « Il suffit, dit-il alors, de citer des noms pour faire revivre une longue série d'œuvres piquantes ou belles, éphémères ou toujours célèbres, signifiant toutes quelque chose, représentant toutes des faits ou des sentiments, exprimant des passions ou racontant des anecdotes, ayant toutes leur personnage principal ou leur héros : Granet, Bonington, Léopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix... Rappelez-vous les François Ier, les Charles-Quint, le duc de Guise, Mignon, les Marguerite, le Lion Amoureux, Van Dyck à Londres ; toutes les pages empruntées à Gœthe, à Shakespeare, à Byron, à Walter Scott, à l'histoire de Venise, les Méphistopheles, les Polonius,... si nous relevions, en ces trente dernières années, ce que l'école a produit de plus saillant et de plus honorable dans le genre, nous trouverions que l'élément dramatique, pathétique, romanesque, historique ou sentimental a contribué presque autant que le talent des peintres au succès de leurs ouvrages (2). »

Si Fromentin a absolument raison, notre jugement tombe de lui-même. J'ajoute que les Romantiques deviennent infiniment moins intéressants car, au lieu d'être des peintres par excellence, ils tombent au rang de ceux qui se servent de la peinture comme d'un moyen et, loin d'avoir représenté quelque chose de fécond et de durable, ils ont simplement émis des idées secondaires qui ont d'ailleurs avorté.

Que les tableaux romantiques portent, presque tous, un titre, qu'ils empruntent un sujet à la littérature, à l'histoire, à l'exotisme, c'est ce qui est hors de doute ; mais la constatation de ce fait n'implique pas que, chez les Romantiques, le sujet ait été l'essentiel, et la question est, précisément, de savoir si le sujet a été, pour eux, un moyen ou un but.

Nous croyons qu'il a été un moyen.

Si les Romantiques avaient vécu parmi des peintres dont ils avaient adopté

(1) « Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. » Eug. Delacroix, *Journal*, 22 juin 1863.

(2) Fromentin, *Les Maitres d'Autrefois*, Hollande, IV.

l'esthétique, et ne s'étaient distingués que dans le choix de leurs sujets, si, usant des procédés ordinaires, ils avaient seulement attiré l'attention par des anecdotes ou par des souvenirs piquants, s'ils avaient cherché à gagner, par un intérêt extrapictural, la notoriété que leur talent pictural ne leur aurait pas donnée, le Romantisme serait une forme de la peinture de genre et, dans l'histoire de l'Art, il occuperait une place secondaire et effacée. L'Ecole de Lyon, qui, effectivement, n'a pas fait autre chose, et qui s'est contenté de traiter par les méthodes davidiennes des anecdotes médiévales, a été, depuis longtemps, oubliée et ne sera jamais ressuscitée que comme un document historique. Le Romantisme a été tout autre : il a été, avec des sujets qui, d'ailleurs, n'étaient pas nouveaux, l'affirmation d'une esthétique nouvelle.

Dante et Virgile, *Athalie* n'ont pas été attaqués parce que leurs sujets étaient séditieux mais parce que le *tableau* y était conçu d'une façon originale; parce que la couleur, la ligne, l'effet y étaient réglés par des dispositions étrangères aux agencements reçus. Que le public ait été attiré vers les Romantiques, par la séduction des sujets, que certains artistes même n'aient vu, dans le système nouveau, qu'un moyen commode de plaire, sans grands frais, à la foule; que le Romantisme tout entier ait perdu à choisir un pareil champ de bataille et qu'il ait finalement succombé, en grande partie, par là, c'est ce qu'il nous sera loisible de démontrer par la suite. Nous tenons d'abord à établir qu'il n'a pas résidé tout entier en cela.

Prenons un tableau romantique, choisissons-le parmi ceux qui ont la bonne fortune de rester perpétuellement sous les yeux des amateurs; prenons, si vous le voulez, la *Naissance de Henri IV* d'Eugène Devéria, un de ces tableaux, justement, qui pourraient le plus prêter au reproche d'être des peintures anecdotiques et cherchons si tout l'art et tout l'intérêt en résident dans un sujet heureux.

Il est, tout d'abord, aisé de le reconnaître : l'évocation de la naissance d'Henri IV ne suffisait pas à elle seule à soutenir cette immense machine. Point d'action à proprement parler, point de drame capable de remuer : au fond, une anecdote mesquine, beaucoup moins intéressante que les trois quarts des sujets lyonnais qui, pourtant, n'ont pas empêché les toiles où ils sont développés, encore que fort petites, de dégager un mortel ennui.

L'intérêt n'est pas de ce côté; cherchons-le par ailleurs. Aucun des principes davidiens n'a été observé par Devéria. Son œuvre est dépourvue de toute signification morale et l'on peut ajouter, de toute idée. Au point de vue plastique, il n'a aucun souci de la beauté de la forme humaine : non seulement il a banni le nu, mais il a dessiné les corps habillés avec un mépris affiché du beau idéal et a donné droit de cité aux formes vulgaires et laides, pourvu qu'elles fussent expressives.

Pour que nul n'ignorât ses sentiments, il a pris soin de placer au premier plan ce nain grotesque qui a ses parrains illustres dans l'histoire de la peinture (1), mais qui est ici ce qu'est souvent un vers sans césure dans le premier théâtre d'Hugo, c'est-à-dire une preuve gratuite d'indépendance.

La couleur, par son chatoiement, son « montant », choquerait encore davantage le Davidien qui lui reprocherait de dissimuler mal les insuffisances du dessin. La composition enfin est, par sa confusion, un vrai scandale. Elle offre un fouillis de personnages qui ne se soucient ni de pyramider, ni de se grouper d'une manière rythmique. En un mot, et pour tout résumer, nous ne sommes plus en présence de Romains de David en figuration dans un drame historique.

Rapprochez cette toile de *François Ier et Charles-Quint* ou de l'*Entrée de Henri IV dans Paris* et la différence vous sautera aux yeux. Malgré la belle aisance de Gros, ses personnages sont groupés avec trop de science; ils ont trop le souci de leur anatomie, et, chez Gérard, on voit vite qu'ils n'ont pas l'habitude d'être ainsi habillés et qu'ils ont hâte de dévêtir leurs oripeaux pour reprendre la lance et le casque et montrer, comme eût dit Charlet, leur rotule.

L'œuvre de Devéria n'emprunte aucun de ses mérites à des souvenirs classiques. Où réside donc son intérêt? En ce point que l'artiste a conçu la scène et l'a exécutée comme un *tableau*.

David et ses élèves, lorsqu'ils restent fidèles à leurs principes, préoccupés uniquement de la forme humaine, ne peignent une toile que pour manifester leur science dans un personnage unique ou dans un groupe. Comme ces personnages ne peuvent pas se détacher sur le fond blanc de la toile et qu'il faut, de toute nécessité, qu'ils s'agitent dans une figuration de l'espace, ils sont mis dans un cadre, et ce cadre est dessiné avec soin, parce que les Davidiens sont scrupuleux; on se soucie même de lui donner une vraisemblance historique et archéologique. Malgré cela, tout ce qui n'est pas la forme humaine est accessoire. C'est un décor de tragédie classique; on le veut convenable parce que, s'il était faux, il choquerait et détournerait l'attention; il ne vient à l'idée de personne de s'y intéresser.

Il en est tout autrement dans la *Naissance de Henri IV* et dans toutes les œuvres romantiques. L'homme n'y joue plus un rôle privilégié; il n'attire plus sur lui un regard exclusif; il se meut au milieu d'un ensemble de choses avec lesquelles il concourt à un effet total. Il tient sa partie dans un tout.

Le tableau davidien est une mélodie : le personnage y chante son rôle d'une voix éclatante; l'orchestre l'accompagne en sourdine, avec la préoccupation de s'effacer et de ne pas détourner sur lui l'esprit du spectateur. Le tableau roman-

(1) Par exemple, le nain qui figure dans *le Martyre de Saint Gervais et Saint Protais*, de Lesueur (Musée de Lyon, n° 252).

tique est, au contraire, une symphonie complexe. Les chanteurs y figurent à côté des violons, des cors et des basses, mais ils ne prétendent pas les dominer et parfois ils s'astreignent à les accompagner et à les mettre en valeur. Dans le dessein général de l'œuvre, la voix humaine est un instrument plus souple et plus riche que d'autres, mais non d'une essence différente, et qui s'associe aux autres pour l'impression totale.

Ce morceau de toile rectangulaire que le Davidien remplissait comme il le pouvait, après avoir porté l'intérêt sur un point unique, il n'en est plus un coin qui, pour le Romantique, ne devienne intéressant et qui ne contribue à déterminer le caractère de l'ouvrage. Entre les quatre baguettes dorées du cadre se développe une symphonie de lignes, de formes, de couleurs et de lumières où rien ne s'efface, dont rien ne doit être discordant, où aucune partie ne vaut par elle-même, mais où tout se tient et se lie pour donner à l'œil une impression complexe et unique. En un mot le Romantique, à l'encontre du Davidien, s'efforce de faire un *tableau*.

L'œuvre davidienne paraissait vide. Les scènes du *Serment des Horaces*, de *Thésée et Hippolyte*, d'*Andromaque*, ont l'air, littéralement, de se passer dans des chambres démeublées. Point trop de personnages, pour ne pas disperser l'effet ; point trop d'accessoires, pour ne pas écraser les personnages.

Le tableau romantique veut paraître *plein*. Comme en un bas-relief on ne veut pas qu'il offre de creux, de ces parties vides qui attirent fatalement l'œil et qui sont une gêne et une pauvreté. Pour revenir à l'exemple que nous avons choisi, combien Devéria a-t-il accumulé de personnages, d'étoffes, de tapis, de tentures, avec quelle exubérance il a entassé dans sa toile tout ce qui, hommes et choses, pouvait servir à compléter l'éclatante fanfare qu'il voulait rendre.

Où réside l'intérêt ? est-ce dans la reine de Navarre pâmée sur son lit, est-ce sur le vieux prince qui soulève dans ses bras le nouveau-né, est-ce dans le nain insolent ou sur son perroquet, sur ce tapis rouge ou sur ces manteaux ? Sur tout à la fois, sur l'ensemble des mouvements combinés, des taches harmonieusement fondues, sur le *tableau* où tout s'accorde à laisser une impression générale de vitalité chaude et riche.

Est-il pas évident que le sujet, que l'anecdote entre en tout cela pour une faible part? Il fallait un prétexte à réunir ces personnages magnifiquement habillés dans un cadre somptueux ; il fallait même un sujet pour que le public qui, en grande majorité, n'entend rien aux choses de l'Art, éprouvât quelque désir de voir l'œuvre et du plaisir à la contempler. Mais le peintre pensait à tout autre chose, et je mets en fait que Devéria ne s'intéressait pas plus à la naissance d'Henri IV que Granger au sort d'Homère attaqué par les chiens de Glaucus ou que Berthon aux terreurs d'Oreste.

Dans le tableau romantique, l'homme cesse donc d'occuper une place privilé-

giée. Il n'est plus un empire dans un empire. La curiosité s'étend de lui aux objets dont il s'entoure comme à la nature parmi laquelle il vit. La sympathie picturale s'est indéfiniment élargie, elle ne connaît plus d'exclusion, à peine a-t-elle des préférences.

Il serait facile de prendre texte de ce fait pour opposer à la philosophie égoïste de David, bornée à l'humanité, une conception plus généreuse, plus ample du monde et d'attribuer aux Romantiques peintres des velléités panthéistes. Les vers de Musset, si souvent cités, viendraient ici fort à propos et il serait aisé d'y reconnaître la pensée générale de la génération romantique. Ce serait, il nous semble, commettre une étrange erreur.

En matière d'art et de peinture surtout, il ne faut pas prêter aux gens plus d'idées qu'ils n'en ont eues; c'est leur rendre un mauvais service et se méprendre sur leurs états d'esprit. Les peintres romantiques, quand ils ont produit leurs premiers chefs-d'œuvre et leurs ouvrages caractéristiques, étaient de tout jeunes gens, d'ailleurs étrangers aux spéculations métaphysiques ; ils n'ont certainement pas eu des pensées conscientes de panthéisme. Pas davantage il n'est nécessaire de leur en attribuer l'instinct.

Là où le métaphysicien se plaît à découvrir des affinités secrètes, une parenté voilée, les peintres romantiques ont vu seulement des objets aux formes imprévues, aux couleurs vives, qu'il leur a plu de peindre parce qu'elles étaient pittoresques et aussi parce qu'on les avait négligées avant eux pendant un demi-siècle.

Ce n'est pas parce qu'ils croyaient l'homme intimement lié aux choses qu'ils l'ont entouré d'étoffes, de meubles, de bijoux, de bibelots. Ils voyaient des mariages de tons harmonieux, ils savaient que le velours fait bien sous la brosse et qu'une pierre précieuse se joue, d'une façon agréable, sur une étoffe ou dans des cheveux.

S'ils avaient songé au sens mystérieux et profond de la nature des êtres, auraient-ils préféré, comme ils l'ont presque constamment fait, placer l'homme parmi les cadres artificiels qu'il s'est créés, dans les palais qu'il a construits, près des vases qu'il a ciselés, entouré des tapis qu'il a tissés, au lieu de le montrer au milieu de la nature ?

C'est par exception que le cadre des *Massacres de Scio* ou des *Mazeppa* est un paysage, et la raison de cette abstention ordinaire des Romantiques doit être cherchée dans ce fait que la nature a ses lois qui ne peuvent être impunément violées et qu'ainsi, elle se prête moins que les cadres façonnés par l'homme au *pittoresque*.

Le pittoresque, c'est-à-dire ce qui plaît étant peint, voilà l'objet du Roman-

tique; objet vague si on essaye de le définir par des mots; objet, en réalité, à la fois très compréhensible et très précis. Le pittoresque, comme l'art romantique, ne se définit pas; il se sent. Ajoutez qu'il ne se décrète pas, il n'est pas, comme le beau idéal, le résultat d'une doctrine abstraite, le fruit de déductions à priori : il est un objet d'expérience.

On ne peut dire d'une chose qu'elle sera pittoresque si elle répond à certaines conditions; on ne peut, même, dire, si dans une circonstance, elle a paru pittoresque, qu'elle soit pittoresque d'une façon absolue. Voici, par exemple, un manteau de velours rouge : je ne puis, avant de l'avoir vu, dire s'il sera pittoresque, et, quand je l'aurai examiné, je puis dire qu'il convient à l'œuvre que j'ai entreprise, qu'il est pittoresque dans une circonstance déterminée, qu'il fait bien dans ma toile; mais je ne puis assurer que je retrouverai à le placer ailleurs.

Ainsi le pittoresque ne réside pas dans un objet; il dérive et de son caractère et de la façon dont il se marie avec ceux auxquels on l'associe. Il est tel cas où mon manteau rouge complètera une forme, tel cas où il la disloquera; tel cas où sa couleur sera en harmonie avec une couleur voisine, d'autres où il formera dissonance. Le tableau est pittoresque, fait bien dans le cadre, non parce qu'il renferme des parties dont chacune, isolée, est agréable, mais parce que l'ensemble des parties qui le composent est groupé suivant un rythme.

Le pittoresque n'est pas la Beauté. Une chose belle, une personne belle, un vase élégant, un visage parfait peuvent être froids ou déplacés. Pas davantage, il n'est la laideur. Mais il est vrai qu'il admet le laid à côté du beau et qu'il sait tirer son parti d'un bossu ou d'un pied-bot comme de l'Apollon du Belvédère, d'une masure comme d'un palais. Il demande aux formes d'abord du caractère, c'est-à-dire ce je ne sais quoi qui attire et force le regard; de plus, d'avoir le caractère qui convient au caractère des autres morceaux du tableau.

Les personnages de Delacroix ne sont pas beaux, ou au moins ils n'ont pas cette beauté qui réside dans la régularité et la pureté des traits, mais ils ont du caractère; Dante ou Virgile, le Turc à cheval du *Massacre*, le Bourreau de *Marino Faliero* se gravent aisément dans la mémoire. De même, chez Delaroche, bien qu'avec beaucoup plus de timidité, les formes ont une variété qui exclut le souci unique de la beauté. Léopold Robert a, par contre, une préoccupation de la beauté qui affadit ses personnages et qui prive ses toiles d'une partie de leur valeur pittoresque.

C'est par cette indifférence à l'égard de la Beauté que le Romantisme a, le plus directement, rompu en visière avec David et son école; aussi n'est-il pas étonnant que, de part et d'autre, on se soit porté, sur ce point, à des excès. Les élèves de David accusèrent volontiers les Romantiques d'ériger le laid en principe et l'on sait qu'Ingres, lorsqu'il reprit pour son compte la querelle, ne se départit jamais de ce point de vue. En 1855, lors du jugement des médailles d'honneur de l'Ex-

position Universelle, il se donnait encore la satisfaction d'appeler Delacroix l'apôtre du laid. De leur côté, il est vrai de le dire, les Romantiques s'amusèrent, un peu par manière de bravade, à outrer la liberté qu'ils s'étaient accordée, pour faire crier les Philistins.

Dans la peinture, comme dans la littérature romantiques, il y eut, en cette matière, des exagérations que nous ne comprendrions pas, si nous voulions les juger d'une façon absolue, en oubliant les circonstances qui les ont fait naître. Ces exagérations, ce ne furent pas Vernet ou Delaroche, artistes au fond très froids, très sages et, dès le premier jour académisables, qui se les permirent. Delacroix lui-même s'en abstint dans ses œuvres peintes et je ne crois pas qu'on puisse citer, dans ses expositions, une seule figure qui fût faite pour braver les Davidiens. Par contre, il se dédommagea dans des œuvres moins complètes et, dans la série de ses lithographies, il en est telle où il n'a peut-être pas mis une parfaite sincérité et où il s'est laissé entraîner au plaisir innocent de surprendre. Devéria se montra moins discret lorsqu'il peignit le nain de la *Naissance de Henri IV*. Mais ces excentricités ne sont rien auprès de celles que se permit, dans deux lithographies immenses, ce pauvre Louis Boulanger qui a payé d'un long oubli une gloire trop rapide et trop bruyante. Si l'on peut encore trouver quelque puissance dans le *Sabbat*, la *Saint-Barthélemy* ne nous offre qu'un mélange enfantin de formes disloquées et défigurées à plaisir qui feraient prendre en pitié le Romantisme s'il avait résidé seulement dans cette stupide bravade.

Ce qu'il faut retenir de cette querelle aux torts réciproques, c'est que le Romantisme s'attribua le droit de chercher le pittoresque en dehors de la beauté et qu'il se permit avec la forme humaine les mêmes libertés qu'il s'accordait avec les formes inanimées.

De même, le Romantisme autorisa tout mouvement, toute action, tout drame capables de concourir à une fin pittoresque, et, par là encore, il se dégagea de l'esthétique davidienne.

David avait cherché la beauté en repos; il interdisait les mouvements violents ou compliqués; préoccupé de l'effet plastique, il craignait l'intrusion d'une émotion dramatique. Il avait protesté contre la *Scène du Déluge* où il voyait des tendances pernicieuses à l'art. Sur ce point, d'ailleurs, son autorité avait été impuissante et, à la veille même du Romantisme, les peintres de l'Ecole avaient souvent demandé aux passions tragiques de réchauffer leurs toiles et d'animer l'attention des amateurs. Les toiles de Paulin Guérin, l'*Oreste* de Berthon, le *Saint Paul sur le Chemin de Damas* de Pierre Franque, la *Sémiramis* de Lordon offraient un désordre tumultueux qui rompait avec la pureté des doctrines du maître.

Les Romantiques se donnèrent pleine liberté : ils acceptèrent l'effet dramatique, comme ils acceptaient le laid, pourvu qu'il fût pittoresque; mais ce serait aller trop loin que de dire qu'ils l'aient préconisé et de croire que toute toile

romantique soit nécessairement un drame, à plus forte raison un drame fiévreux.

Ce mot de fièvre du Romantisme est une expression dont on a beaucoup trop abusé : la fièvre était, sans doute, au fond du tempérament de Delacroix, c'est-à-dire du plus grand des Romantiques, mais entra-t-elle jamais dans les veines de Bonington ou de Delaroche? et Delacroix lui-même ne sut-il pas souvent en contenir la fougue? La vérité est qu'il y a des toiles romantiques dramatiques comme d'autres qui ne le sont pas.

Il n'y a pas l'ombre de drame dans les *Moissonneurs dans les Marais Pontins*, dans la *Madone de l'Arc* de Léopold Robert, mais il y a drame dans ses *Brigands* de la collection Wallace. Il n'y a rien de plus placide que la *Courtisane* de Sigalon ni de plus violent que son *Athalie*. Il y a tumulte et non drame dans la *Naissance de Henri IV*. Le drame est dissimulé dans *Marino Faliero* et même dans les *Massacres de Scio*. Il n'y a pas de drame dans la *Ronde Turque*. Dans *François Ier et la duchesse d'Etampes*, non plus que dans les autres œuvres de Bonington, il n'y a d'intérêt dramatique.

L'esthétique romantique n'a jamais fait, de l'intérêt dramatique, une condition essentielle de la peinture. Il lui suffit de préconiser le pittoresque sans déterminer ni restreindre les voies par lesquelles on pouvait y atteindre.

Son dessein reste donc uniquement pictural et par conséquent fort difficile sinon impossible à définir par des phrases. « Ce qui fait le beau de cette industrie-là, écrivait en termes familiers et énergiques Delacroix à Georges Sand (1), consiste dans des choses que la parole n'est pas habile à exprimer. »

Et tout le reste est littérature (2),

eût-il pu ajouter.

Essayons du moins d'indiquer, en termes généraux, les pratiques que les Romantiques ont, d'ordinaire, préférées.

En ce qui concerne la composition et la ligne, ils semblent avoir évité les lignes droites et les ordonnances simples et avoir cherché l'agrément dans la variété et dans la complexité. C'est par un sentiment analogue que, dans le mobilier, on a délaissé le style impérial dont les lignes droites et unies avaient une solennité ennuyeuse pour en revenir aux anciens styles plus souples et plus riches. Les Romantiques ont évité les lignes qui résument et simplifient la forme et se sont montrés dans la figure humaine, comme dans ce qui l'entoure, amoureux du détail varié et du particulier.

En ce qui concerne la couleur, il semble qu'ils aient — avec toutes les différences individuelles qui les séparent — recherché les harmonies soutenues, éclatantes, les tons intenses, qu'ils aient évité les couleurs, neutres ou lavées, qu'ils

(1) Dans Georges Sand, *Histoire de ma Vie*, V, v, tome IX, p. 173.
(2) Paul Verlaine, *Jadis et Naguère, Art Poétique*.

aient fait intervenir, en un mot, la couleur comme un élément essentiel et qu'en des sens très variés, ils aient été des coloristes.

Enfin, ils ont cherché un élément de pittoresque dans le mouvement et se sont efforcés de donner à leurs œuvres un caractère de vie.

Ces différentes propositions demandent à être soutenues; c'est ce que nous allons tenter dans les chapitres qui vont suivre. Il nous a paru nécessaire, tout d'abord, d'établir que le Romantisme n'avait pas été l'envahissement du genre s'étendant à tout et étouffant toute autre source d'inspiration picturale. Le Romantisme a été, essentiellement, l'exaltation de la peinture considérée comme un art spécial, art qui nous touche par des moyens spécifiques, c'est-à-dire qui lui sont propres, art dont aucune règle restrictive ne vient entraver le libre essor.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES SUJETS ROMANTIQUES

Nous avons essayé de dégager les aspirations essentielles des Romantiques; nous allons, à présent, analyser les ordres de sujets auxquels ils s'attachèrent le plus volontiers.

Le Romantisme s'était d'abord, nous l'avons vu, interdit les sujets antiques. Il l'avait fait par esprit de réaction contre David et aussi parce qu'il n'avait pas, tout de suite, perçu l'intérêt qu'on y pouvait ajouter. Plus tard il y revint et Delacroix reprit les sujets les plus considérables de l'histoire classique et de la mythologie. Ces essais sont postérieurs à la date que nous nous sommes assignée comme limite de cette étude. Jusqu'en 1830, l'antiquité ne figura qu'à titre d'exception, dans l'art romantique. La *Locuste* de Sigalon en est l'exemple le plus mémorable.

De même, le Romantisme évita les sujets de la vie contemporaine qui l'auraient conduit au *naturalisme*. Pourtant il ne sut pas se défendre contre l'attrait pittoresque des costumes et des mœurs populaires et, sans chercher à porter témoignage sur leur temps, il arriva aux Romantiques de s'arrêter devant une foire, un marché, ou devant des marmots aux formes encore indécises, aux costumes rudimentaires (1). Il est vrai qu'ils se bornèrent alors, presque toujours, à fixer leurs impressions par un dessin et qu'ils confièrent au seul crayon lithographique le soin de traduire leurs fantaisies. Comme peintres, il est presque absolument juste de dire qu'ils ont ignoré leur siècle et leur pays.

Ces éliminations faites, le domaine à parcourir était encore considérable. La peinture religieuse, que les Davidiens avaient d'abord dédaignée et où ils réussirent si mal, quand ils l'abordèrent, s'offrait à eux. L'histoire médiévale et moderne, les fictions littéraires, la vie des peuples étrangers qui sont éloignés de nous, mal connus et laissent libre champ au caprice du peintre, l'exotisme, leur présentaient de fécondes matières et se prêtaient largement à l'interpréta-

(1) Dessins et lithographies de Bonington et de Decamps.

tion personnelle. Sujets religieux, historiques, exotiques ou fictifs avaient des qualités pittoresques, c'est-à-dire qu'ils pouvaient être les prétextes de tableaux dont l'œil serait charmé. Enfin, pour ceux des Romantiques qui voudraient par les sens parler à l'âme, ils sauraient devenir le thème des impressions les plus raffinées.

Tous ces sujets présentaient un péril commun. Il y avait risque que l'intérêt du sujet n'absorbât l'attention de l'artiste et que la peinture, de pittoresque ne devînt anecdotique. A un tout autre point de vue, il était à craindre que le peintre ne poursuivît trop ardemment le genre de vérité que ses sujets comportaient et qu'il ne tombât dans l'archéologie et l'ethnographie. Ces erreurs, le Romantisme ne s'en affranchit pas entièrement : il se prêta au développement de la peinture anecdotique, comme il fut d'autre part le père de la peinture archéologique. Mais ni l'anecdote, ni l'archéologie n'étaient de son essence. Nous avons déjà essayé de le démontrer pour l'anecdote; nous tenterons, pour l'archéologie, au cours de ce chapitre, la même démonstration.

Les objets offerts au Romantisme étaient nombreux; aucun, à vrai dire, n'avait le mérite de la nouveauté. Il est inutile de l'affirmer pour l'inspiration religieuse. Quant aux sujets historiques, nous avons déjà vu le parti qu'en avait tiré l'Ecole de Lyon et nous avons pu ajouter que cette école elle-même ne les avait pas inaugurés. En plein dix-huitième siècle, Suvée avait représenté *Coligny à la Saint-Barthélemy*, et Brenet la *Mort de Duguesclin*. L'exotisme, enfin, que l'Ecole de David avait négligé et fait quelque peu oublier, avait été, surtout sous la forme de l'orientalisme, un des lieux communs de la peinture décorative du dix-huitième siècle. Boucher, Watteau, Fragonard avaient fait des japoneries, des chinoiseries, des turqueries, tandis que C. A. Vanloo (1) peignait les sultanes, et que De Troy (2) couvrait d'oripeaux brillants Esther et Assuérus.

On pourrait même ajouter que l'idée d'introduire plus d'exactitude dans ces représentations avait déjà été plus qu'entrevue.

Dès 1682, Antoine Coypel dessinait, pendant une représentation de la Comédie, les *Ambassadeurs Marocains* (3); et Watteau, avec le même soin scrupuleux, devait faire le portrait du chinois T'sao (4). On sait aussi que Jean-Baptiste Leprince rapporta de son séjour en Russie des études très précises de mœurs qui étaient alors presque tout orientales et que Liotard fit en Turquie un semblable butin (5).

(1) *La Toilette d'une Sultane, La Sultane commande des ouvrages aux Odalisques,* au Louvre, nos 905 et 906.
(2) *La Toilette d'Esther, Évanouissement d'Esther,* au Louvre, nos 884 et 885.
(3) A Versailles (salle des Nouvelles Acquisitions).
(4) Dessin à l'Albertina de Vienne.
(5) Nous sommes obligés de nous en tenir, sur ce point, à quelques indications décousues. L'histoire de l'orientalisme dans la peinture n'a pas été, à notre connaissance, écrite. Elle mériterait de tenter un historien de l'Art.

Il n'est pas, enfin, jusqu'à l'idée d'emprunter des sujets à des livres à la mode et à des romans dont l'invention n'eût été enlevée aux Romantiques. L'*ensevelissement d'Attala* avait été une des œuvres les plus applaudies de Girodet et, si cet exemple n'avait pas été immédiatement suivi, son succès cependant encourageait les imitateurs. Faut-il rappeler que, bien auparavant, C. A. Coypel avait fait des aventures de Don Quichotte le prétexte d'une série de cartons de tapisseries?

Ainsi les Romantiques ne pouvaient prétendre, en aucun genre, innover par le choix de leurs sources d'inspirations. Mais ils pouvaient renouveler ces sources par des préoccupations nouvelles et c'est, je crois, ce qu'ils ont tenté.

Je suppose un jeune peintre romantique en quête d'une idée de tableau. Il a, contre David et ses élèves, les sentiments les plus malveillants, et son animosité, qui se traduit parfois de la façon la plus violente, n'en est pas moins, au fond, très réfléchie. Il leur reproche d'avoïr fait de la peinture une science froide et fausse; il voudrait montrer qu'il est possible de peindre autrement.

Pour se fortifier dans ces dispositions, il se rend au Louvre : il passe rapidement devant les Bolonais qu'il respecte toujours par tradition, et, après s'être arrêté un instant devant Titien, qui est, pour lui, une nourriture trop forte, et dont il ne comprend pas encore très bien le génie, il va se poser devant un maître moins sévère, devant le maître accueillant et facile par excellence, le bon flamand Rubens.

Soyez persuadé qu'il ne s'arrêtera pas devant la *Kermesse* et qu'il n'admirera pas, en Rubens, le peintre épique de la gaîté grasse de ses compatriotes. Ce qu'il révère, chez Rubens, c'est ce qui est précisément admirable dans ses tableaux officiels de la galerie de Médicis : une peinture aisée, brillante, bruyante même et tapageuse.

Tout en s'inclinant devant le génie de l'artiste, il pense qu'il a été bien heureux, qu'il a vécu dans un temps où le costume et le mobilier étaient de superbes décors, où la couleur ruisselait partout, et, faisant sur lui-même un triste retour, il rougit de son costume marron, bleu ou noir, de sa redingote bourgeoise, de son pantalon de nankin, et se sent pris de pitié et de dédain pour un siècle où porter un simple pourpoint de velours rouge est un acte révolutionnaire.

Rien, pourtant, ne l'oblige à traduire la laideur de ses contemporains, comme Rubens faisait la splendeur des siens et, selon l'exemple que lui ont donné tant de peintres, il peut demander au passé l'éclat pittoresque que lui refuse le temps présent.

Rentré chez lui, il cherche donc un prétexte à tableau, plutôt qu'un sujet et, pour le découvrir, il va procéder de la même manière, exactement, que le faisaient ses devanciers à l'atelier de David : il va chercher dans des livres, non

l'inspiration, mais le thème sur lequel il s'exercera. Seulement, si la méthode est ancienne, les livres dont il se sert sont différents.

Qu'un peintre hollandais désire un sujet de tableau, s'il est Ruysdael, il ira dans la campagne; s'il est Brauwer, il s'attablera au cabaret; s'il est Terburg, il ira en visite chez quelque riche bourgeois : quel qu'il soit, il trouvera son tableau en ouvrant les yeux sur une partie du monde qui l'entoure. Mais que Guérin ou Gérard veuillent montrer leur maîtrise, ils consulteront un Homère, le Voyage du Jeune Anacharsis ou simplement le Dictionnaire de la Fable.

De même le Romantique. Il prend une histoire de France et en parcourt les chapitres. En en usant ainsi, il se conforme au goût des contemporains, goût qu'il partage lui-même. Il se trouve que les sujets qu'il aborde, parce qu'ils lui semblent favorables, sont aussi ceux pour lesquels on se passionne auprès de lui.

Il voit les royalistes chercher dans la vie de François Ier ou de Henri IV des allusions délicates au règne présent et opposer aux souvenirs néfastes de la France révolutionnaire les siècles de religion et de fidélité monarchique. Il voit, d'autre part, des esprits plus sérieux et plus désintéressés qui fouillent les archives et tentent de rendre aux époques lointaines leur véritable aspect et leur *couleur*. Il espère plaire aux uns et aux autres et, sans trahir ses principes, donner à ses ouvrages cet attrait de l'à-propos que les plus grands peintres n'ont pas dédaigné.

En ouvrant son livre, il ne s'est pas proposé de dégager de l'Histoire les grandes leçons et les vérités impérieuses qu'elle renferme. Il ne peindra pas, comme Cabanel, dans *Saint Louis prisonnier des Mamelucks*, la fermeté et la vigueur morales qui triomphent de la force, ou, comme M. Olivier Merson, dans ce même *Saint Louis rendant la justice sous le chêne de Vincennes*, la royauté justicière. Ces hautes visées sont étrangères à son dessein. D'ailleurs il y serait fort peu préparé et connaît trop mal l'histoire pour l'interpréter, ou plutôt il a de l'histoire, avec la plupart de ses contemporains, une conception bien différente.

Cette conception, au-dessus de laquelle ne s'élèvent que quelques très grands esprits, est, en somme, singulièrement mesquine et restreinte. Après avoir dédaigné, pendant longtemps, le passé, on s'est étonné, le jour où l'on y a porté le regard, de ce fait que les gens du moyen âge nous ont ressemblé, en ce sens que, malgré leurs costumes bizarres et leurs étranges cathédrales, ils ont eu les mêmes passions que nous ressentons, ils ont souffert, joui, aimé et haï comme nous le faisons, ils ont vécu comme nous vivons.

Que leur vie ait préparé la nôtre, que des questions graves pour l'humanité tout entière ou pour l'Europe ou pour la France aient été alors résolues ou engagées, que les événements historiques, s'enchaînant par une nécessité logique, nous aient faits ce que nous sommes et que, dès lors, il faille chercher dans ce qui n'est plus la raison de ce qui est, c'est ce qu'un Augustin Thierry peut aper-

cevoir et c'est ce qu'il peut tenter de rendre sensible à tous, par exemple dans son *Histoire de Jacques Bonhomme* (1); mais le public s'attache peu à ces déductions trop élevées et, lorsque paraîtront les *Récits des temps mérovingiens*, ce qu'on y appréciera avant tout, ce seront les descriptions vivantes et le roman.

Si l'on s'attache, par hasard, à quelques institutions, c'est pour en fausser le sens et l'on sait, sans qu'il soit utile d'y insister, ce que sont devenus, dans les cerveaux de ce temps, la féodalité, la chevalerie, les croisades, les châtelains et les troubadours.

Ces dispositions d'esprit ont présidé au succès de Walter Scott; elles ont fait naître, parmi nous, le roman historique qui a avorté dès sa naissance pour avoir justement manqué de sérieux. On peut regretter qu'une intelligence comme celle d'Alfred de Vigny, capable de s'élever aux plus hautes spéculations, ait tiré un parti si faible et si faux de la conjuration de Cinq Mars; mais on doit reconnaître que, par là, il dut plaire à ses contemporains, beaucoup moins soucieux de mesurer l'œuvre du cardinal que de se passionner contre ses défauts et ses cruautés véritables ou controuvées.

Le *Magasin Pittoresque*, qui connaissait bien les motifs à la mode, publia dans ses premières années (c'est-à-dire depuis 1832) une série de romans historiques dont les peintres célèbres font les frais, et il est curieux, en parcourant ces récits populaires, d'y voir parler des amours ou des aventures de Callot, de Brauwer et de l'usure de Rembrandt, sans y trouver une page sur l'art de ces maîtres ni rien qui caractérise vraiment leur temps.

Rien de plus frivole, en somme, que le goût de cette époque et, pour tout résumer, l'histoire se réduisit pour elle à une série d'anecdotes.

Ce n'étaient pas là des obstacles pour le peintre, bien au contraire. Autant il eût été détourné de ses principes s'il avait cherché à donner, par sa toile, de larges enseignements, autant il se trouvait à son aise pour rappeler seulement quelque trait vivant du passé.

Pour représenter en Saint Louis l'incarnation de la justice royale, il se serait vu obligé de reprendre la composition classique, de subordonner l'éclat des couleurs, le groupement, le pittoresque à une pensée; pour dire la *Naissance de Henri IV* ou la *Mort d'Elisabeth*, ou même le *Supplice de Marie Stuart* ou *Henri IV et les Ambassadeurs*, il avait les coudées franches et pouvait en prendre à son aise avec un sujet qui, le plus ordinairement, était insuffisant à intéresser, par lui-même, le public et incapable de dominer l'artiste.

Revenons à notre peintre, que nous avons laissé rêver sur son livre, et supposons qu'il ait trouvé le sujet facile où il n'entre pas beaucoup de philosophie, mais qu'il pourra parer de riches couleurs. Sera-t-il plus scrupuleux dans l'exé-

(1) *Censeur Européen*, le 12 mai 1820.

cution que dans son choix; se préoccupera-t-il de connaître les mœurs, les costumes, le mobilier, l'art, l'industrie de l'époque qu'il évoque; s'il s'agit d'un peuple étranger, va-t-il en étudier le type? Procédera-t-il, avant de toucher ses pinceaux, à une enquête minutieuse?

Sans doute, il ne dédaigne pas les renseignements; il serait heureux d'être exact, mais le mérite de son œuvre ne réside pas pour lui dans cette justesse et je ne le crois capable, en aucun cas, de sacrifier aux convenances historiques le pittoresque : il n'est ni archéologue, ni ethnographe. La science chez lui, si elle existe, est un moyen d'action et non un but.

Que les préraphaélites imposent à l'artiste une précision de détails absolue, qu'Holman Hunt consacre trois ans de voyage à préparer une scène évangélique; que, gagné par le même zèle, M. Tissot étudie, avec plus de conscience que de bonheur, une illustration nouvelle des Evangiles! Le Romantisme, bien qu'il soit sur la voie qui conduit à ces excès, en est encore loin. Il est beaucoup plus près de Rembrandt, de Rembrandt étalant les friperies qui constituaient ses antiques et, bien qu'il se fût certes défendu contre cette assertion, je ne lui crois qu'un médiocre respect pour la couleur locale qui, chez lui, n'est qu'un amour pittoresque du bric-à-brac et du bibelot.

Il faut que le tableau, pour être complet, pour être plein, prodigue à la vue une multitude d'accessoires, il faut que les formes et les couleurs de ces accessoires soient agréables, il n'est pas nécessaire qu'elles soient justes.

En fait, nul ne conteste la très grande faiblesse archéologique des Romantiques : cette ignorance s'est perpétuée, sans doute parce qu'ils n'attachaient pas à la science un grand prix. De même, si le moyen âge et le gothique ont eu un si grand succès, sinon dans la peinture, au moins dans l'illustration romantique, ce n'a pas été par une curiosité scientifique, mais parce que les formes gothiques, par leur variété, leurs courbes, leurs arêtes, leur caractère rompu et chargé, répondaient à l'idéal qu'on s'était fait de la décoration pittoresque.

Prenez un en-tête de livre de Célestin Nanteuil : au point de vue archéologique, tout en est faux. Du dixième au quinzième, les siècles ont contribué à former une synthèse hétéroclite, sans parler des libertés que le peintre s'est, de plus, octroyées; mais, si cela est faux, cela répond parfaitement au désir de l'artiste, qui a voulu créer une page chaude, compliquée, étrange; d'une étrangeté qui, d'ailleurs, est devenue bientôt banale.

La cathédrale où Louis Boulanger fait hurler la *Ronde du Sabbat* est un bien divertissant exemple du sans-gêne avec lequel les Romantiques ont traité le gothique. Là, pourtant, il s'agissait, non de reconstituer, mais de voir et il eût suffi de prendre, quelque matin, un croquis à Notre-Dame, pour se donner le mérite de la fidélité.

Charlet faisait peindre à ses élèves « des casques, des vieilles armures grou-

pés autour d'étoffes de velours ou de soie » (1). Ces armures et ces casques, ces soies et ces velours, les Romantiques les ont fait, vaille que vaille et pour les besoins de l'œil, entrer dans leurs tableaux.

Comme autrefois Boucher avait rassemblé des « porcelaines, minéraux, coquilles, pierres précieuses, laques, armes, instruments et autres productions de la nature et de l'art » (2), de même les Romantiques groupaient dans leurs toiles tout ce qu'on avait dédaigné depuis trente ans et, si l'on cherche à se représenter les objets de leurs rêves, qu'on aille chez le brocanteur ou qu'on se figure le boudoir d'Albertus dans lequel, au dire de Gautier (3), on voyait

Laques, pots du Japon, magots et porcelaines,
Pagodes toutes d'or et de clochettes pleines,
Beaux éventails de Chine, à décrire trop longs,
Cuchillos, kriss malais à lames ondulées,
Kandjiars, yataghans aux gaines ciselées,
Arquebuses à mèche, espingoles, tromblons,
Heaumes et corselets, masses d'armes, rondaches,
Faussés, criblés à jour, rouillés, rongés de taches
Mille objets — bons à rien, admirables à voir ;
Caftans orientaux, pourpoints du moyen âge,
Rebecs, psalterions, instruments hors d'usage,
Un antre, un musée, un boudoir.

L'histoire, telle que la pratiquent les Romantiques, n'est faite pour satisfaire ni les penseurs, ni les archéologues. Overbeck regardait la *Rencontre de Michel-Ange et de Raphaël* d'Horace Vernet comme l'œuvre d'un fou (4). Il n'y a rien là qui doive étonner. Le maître nazaréen habitué à vivre dans le quinzième et le seizième siècles italiens devait trouver stupide l'idée du sujet et s'étonner que, de tant de grands traits, on eût été choisir une anecdote de pauvre signification. Il devait surtout taxer d'absurdité le procédé de description. Mettre en scène les plus grands noms de la peinture, pour exhiber quelques manteaux et quelques étoffes voyantes, ce devait être à ses yeux un blasphème, une profanation. Au point de vue archéologique il n'avait pas lieu d'être plus satisfait et l'œuvre ne pouvait guère passer pour une représentation fidèle du costume et de l'architecture du seizième siècle. Mais, il faut reconnaître que ce ne sont pas ces raisons qui font de l'ouvrage de Vernet un mauvais tableau et qu'il eût pu, malgré ces frivolités et ces erreurs, être supportable ou excellent, si l'harmonie n'en était

(1) Aug. Bry, *Raffet*, p. 15, note 1.
(2) Wille dans André Michel, *Boucher*, p. 127.
(3) *Albertus*, LXXVII, 1831.
(4) Etex, *Souvenirs*, p. 126.

pas noirâtre et vulgaire et s'il n'avait été pauvrement peint après avoir été pauvrement pensé.

Dépouiller l'histoire de toute signification philosophique, la réduire à n'être plus qu'un tissu d'anecdotes plus ou moins susceptibles d'être dessinées, c'est supprimer les barrières qui la séparent du roman, c'est assimiler la vérité à la fiction. Si le sujet n'est qu'un prétexte, il importe assez peu qu'il se soit ou non accompli. Une fable pittoresque servira mieux le peintre qu'une action authentique et ingrate. Voilà pourquoi les Romantiques ont ajouté aux sources historiques les sources littéraires d'inspiration.

La littérature que le Romantisme littéraire avait mise à la mode, offrait, on le sait, tous les attraits que les Romantiques peintres pouvaient désirer. Elle évoquait les civilisations étranges ou luxueuses de ces mêmes périodes que l'imagination des peintres aimait à rappeler. Les drames de Shakespeare étaient d'admirables motifs, non seulement par leur vie puissante, mais aussi par l'indétermination de leurs décors qui laissait à l'artiste toute liberté. Parmi les œuvres contemporaines du Romantisme européen, celles de Walter Scott semblaient être écrites à dessein pour les peintres (1). Byron ne prenait pas ses héros dans le passé mais il les promenait dans les cadres prestigieux de l'Orient. Gœthe avec Faust ou avec Gœtz de Berlichingen nous conduisait parmi les sorcières, les truands, les tavernes obscures et les montagnes hantées. Quant à la littérature française il est superflu d'étaler les riches ressources qu'elle offrait au peintre dans l'embarras.

Les artistes puisèrent donc dans ces ouvrages, comme ils puisaient dans l'histoire, et, s'il y avait dans leur thème une différence essentielle en ce qu'il était fictif au lieu d'être réel, il n'y eut, pour l'art, aucun changement.

Examinez, au musée de Lille, *La Mort de l'Espion Morris* de Camille Roqueplan (2). Ce qui a séduit le peintre, n'est-ce pas le grouillement des personnages, leur costume original, le site grandiose et étrange où se passe la scène ? N'a-t-il pas procédé de la même façon que s'il avait rencontré, dans l'histoire, un épisode de guerre en montagne, que s'il avait repris, par exemple, après Michallon, la scène de la mort de Roland ? Y a-t-il rien là qui décèle la nature spéciale du sujet ? Roqueplan a-t-il illustré le roman autrement qu'il eût fait l'histoire ? Allons plus loin : il a mis ici plus de chaleur qu'il n'aurait fait dans une œuvre historique.

Ceux qui insistent sur la place que tiennent les sujets littéraires dans le Romantisme pictural, se placent, d'ailleurs, ordinairement plutôt au point de vue de

(1) *Guy Mannering* est traduit, en 1815, par Joseph Martin ; *l'Antiquaire*, en 1817, par Mme Maraise ; à partir de 1818, Defauconpret commence ses traductions.

(2) 1827 ; sous le n° 662.

l'histoire de la littérature que de l'étude de l'art ; ils se préoccupent moins de déterminer l'influence que de pareils motifs peuvent avoir eu sur l'art, que de faire ressortir le rôle envahissant des conceptions littéraires dans tous les domaines de l'imagination romantique.

Il est vrai : on retrouve, chez les peintres romantiques, tous les héros qui ont occupé leurs contemporains et Delacroix, à lui seul, prenant la part du lion, a illustré Faust et Hamlet, Gœtz de Berlichingen, plusieurs scènes de Walter Scott, plusieurs poèmes de Byron. Les tableaux romantiques deviennent par là intéressants pour l'historien de la littérature qui les considère comme des documents et se plaît à montrer, dans l'esprit des artistes, les mêmes affections et les mêmes passions que chez les poètes. A étudier seulement les conceptions artistiques, on attribuera à ces obsessions littéraires une importance bien plus restreinte.

Héros de roman comme personnages historiques n'ont été, pour un Delacroix, que des prétextes à manier le pinceau. Il n'aurait pu prétendre décrire les souffrances du jeune Werther, le désespoir de René, la destinée fatale du Corsaire ou de Lara, sans renoncer au but véritable de son art. La peinture psychologique, raisonneuse ou philosophique n'aurait plus été à ses yeux la véritable peinture. Aussi, les peintres romantiques, qui empruntèrent aux poètes et aux romanciers les héros que ceux-ci avaient enfantés, n'en créèrent-ils ou n'en renouvelèrent-ils aucun. C'est qu'ils s'occupaient plus du manteau d'Hamlet que de sa terrible mission.

Le seul peintre, dont la pensée ressembla véritablement à celle des poètes, et qui transforma les types littéraires dont il s'était emparé, Ary Scheffer, en devenant un penseur romantique, cessa d'être romantique en tant qu'artiste. Lorsqu'il peignait *Mignon regrettant le ciel* ou *Marguerite à la Fontaine* et qu'il s'efforçait de subordonner composition, dessin et couleur au sens philosophique de son œuvre, il renonçait aux principes des Devéria, des Decamps, des Delacroix, pour qui la peinture n'était pas une servante de la pensée mais renfermait en elle-même sa propre fin.

Il importe, du reste, d'établir une distinction de genres et de temps. Dans la période qui nous occupe et qui est la seule, à vrai dire, où le Romantisme ait gardé la conscience de sa raison d'être, les sujets littéraires sont très rares dans les toiles, ils n'apparaissent guère que dans l'illustration. C'est plus tard, seulement, que l'illustration envahira tout et que de tels sujets se multiplieront, tandis que Delacroix, lui-même, reprendra la plupart de ses lithographies pour en faire des sujets de tableaux.

Alors quelques peintres, oublieux de ce qui constitue le Romantisme pictural, essayeront de donner les impressions du Romantisme littéraire : les personnages au regard fatal et aux étranges allures paraîtront sur la toile. On pourrait don-

ner comme types ou comme caricatures de cet âge du Romantisme, dont les Johannot peuvent revendiquer la paternité, les tableaux de Joseph Guichard conservés au musée de Lyon, en particulier celui qui s'intitule *Le Rêve d'amour* (1). Un personnage à l'œil sépulcral, au type émacié, aux mains longues et osseuses, vêtu d'un pourpoint vaguement médiéval, la toque garnie d'une plume noire, regarde, accoudé près de sa maîtresse endormie, les visions riantes qui se dévoilent dans le brouillard de son rêve, tandis que derrière lui un turc d'opéra-comique se dresse, inaperçu, la main sur son poignard. Le tout est peint d'une manière noirâtre pour paraître plus terrible. Voilà ce qu'est devenu, entre les mains de sots prétentieux, le Romantisme (2).

Il fut, d'abord, tout autre chose. Si l'on veut à tout prix chercher, chez les vrais Romantiques, la marque de l'esprit littéraire de leur temps, on la trouvera dans quelques physionomies qui reviennent volontiers sous le crayon du peintre et qui, enfantées d'instinct, furent ensuite multipliées par système. Ce sont les vieillards au front extraordinairement haut, aux longs cheveux retombant sur les épaules, à la barbe épaisse, dont les sourcils ont un froncement perpétuel et dont les yeux enfoncés gardent une inquiétante lueur (3). Ce sont les jeunes gens aux cheveux également flottants, à la barbe pointue, au nez effilé, au regard d'aigle, le cou si allongé, le corps si élancé qu'on serait fort embarrassé de leur prêter une anatomie. Ce sont les yeux enfoncés de Virgile et de Dante, c'est le bourreau de Mazeppa, c'est tout ce qui deviendra plus tard fatal ou diabolique.

Mais n'exagérons rien. Aucune des œuvres qui ont affirmé le Romantisme n'est diabolique ni fatale. Y a-t-il une page fatale chez Delaroche ou chez Vernet ; dans cette *Naissance de Henri IV*, qui nous a servi si souvent d'exemple et à laquelle nous aimons à revenir, non que nous en exagérions le mérite, mais parce que le succès est un gage de la sincérité de son témoignage, dans cette *Naissance de Henri IV*, quoi de diabolique ? Et, chez Bonington, le plus pur des Romantiques, y a-t-il même une intention philosophique ou littéraire ?

Les dispositions d'esprit des Romantiques n'étaient pas différentes lorsqu'ils empruntèrent des sujets à l'Orient. Les circonstances qui avaient renouvelé la faveur des scènes orientales étaient faites pour disposer au drame, au plaidoyer politique ou philosophique, et les peintres ne purent se dérober tout d'abord à

(1) Sous le n° 413 ; du même et au même musée, *La Mauvaise Pensée* et *la Pensée du Ciel*, dans un pareil sentiment.

(2) Dans le même ordre d'idées, voir, au musée de Dijon, *La Mort emporte un Cadavre*, 1863, œuvre de Massenot (n° 394) ; au musée de Nantes, *La Confession du Giaour*, 1843, par Louis d'Anthoine, etc ; le chef-d'œuvre du genre est le *Maître Wolfgang*, de Lemud.

(3) Tel l'*Everard de Wurtemberg*, d'Ary Scheffer (Musée Boymans à Rotterdam, n°s 397 et 398).

ces impressions, mais ils ne s'y absorbèrent pas et s'y arrachèrent bientôt entièrement.

La guerre de l'Indépendance hellénique provoqua les *Femmes Souliotes*, les *Massacres de Scio*, le *Combat du Giaour et du Pacha;* bientôt devaient leur succéder la *Garde du Vizir*, la *Ronde Turque*, la *Noce Juive* ou les *Femmes d'Alger*. Ces titres suffisent à indiquer dans quel sens s'est faite l'évolution et comment, de l'intérêt dramatique, s'est rapidement dégagé l'intérêt pittoresque.

C'est parce que l'orientalisme, comme l'histoire, comme les œuvres de l'imagination, offre un prétexte à peindre des costumes aux couleurs brillantes et des armes éclatantes, c'est parce que le type oriental même est caractéristique, coloré et qu'il prête à la fantaisie, c'est, surtout, parce que l'Orient est loin de nous, que le Romantisme l'a aimé.

L'idée de tirer de la guerre des Grecs un sujet de tableau pouvait venir à tout le monde : elle n'échappa pas aux Davidiens, et c'est en voyant ce qu'ils ont su tirer de cette matière, qu'on se rend mieux compte de ce qui appartient aux Romantiques. Le Musée de Rouen conserve un *Départ des Grecs de Parga* par Alphonse Callet (1), un triste peintre, élève attardé de l'Ecole. L'imagination desséchée par l'étude de l'antique, le malheureux artiste a peint une scène dont il ne serait pas fort malaisé de faire une *Prise de Troie*, et dans laquelle, à défaut d'autre mérite, il a déployé sa science du nu. Le tout est sec, raide et froid, et, pourtant, nous aurions tort de taxer l'artiste d'insensibilité; si le drame est pour nous figé, Callet y a déployé tout le pathétique dont il était capable.

Le propre du Romantisme c'est, en présence de scènes semblables, d'avoir été moins frappé de l'éternel drame que l'on peut figurer par des abstractions colorées, que de toutes les particularités qui en font précisément un sujet de peinture. Cela et rien davantage, car, pas plus dans l'orientalisme que dans l'histoire, la peinture romantique ne s'est souciée du document.

On a pu étudier chez M. Gérome l'art avec lequel il sait relever les traits caractéristiques d'une race, et signaler ce mérite spécial, dans le *Prisonnier* du musée de Nantes, par exemple, sans prêter à l'artiste des intentions qu'il aurait ignorées. Valerio a consacré sa vie à l'étude de quelques races curieuses. D'autres artistes ont vécu de longues années en Orient et en ont appris, à fond, le ciel, le costume et les mœurs. L'Orient des Romantiques est moins exact et moins défini.

Delacroix, quand il songeait à un tableau grec, demandait à un de ses amis, établi en *Italie*, de lui envoyer quelques sites du pays de Naples, quelques esquisses pochées de sites marins ou de montagnes bien pittoresques, ne doutant

(1) Alphonse Callet (1799-1831), élève de David et de Regnault, a exposé en 1822 et en 1827. *Le Départ des Parganiotes* figurait au Salon de 1827.

pas que cela ne l'inspirât pour le lieu de la scène. Quel orientaliste actuel ne verrait pas là une négligence extraordinaire et une véritable hérésie. D'ailleurs un fait en dit plus que de longues dissertations : ni Delacroix, ni Decamps, ni Vernet n'ont vu l'Orient quand ils peignent le *Massacre de Scio*, la *Garde du Vizir* ou le *Massacre des Mamelucks;* c'est plus tard seulement qu'ils voudront voir les pays qui les ont inspirés et qu'ils n'ont connus, d'abord, que par des racontars, des ouï-dire, ou par une puissante intuition.

Il y eut, sans doute, plus de vérité dans un ordre de sujets que l'on peut rattacher au précédent, parce qu'il n'est, comme lui, qu'une forme de l'exotisme, je veux parler de la peinture de la vie populaire italienne que Schnetz et Léopold Robert mirent à la mode et dont Léopold Robert surtout fit le domaine où il se tint cantonné.

Trouver en cette Italie que l'on avait tant exploitée une source d'émotions nouvelles, cela pouvait passer pour un bonheur inespéré et, cependant, de nouvelles surprises nous montrent, chaque jour, que l'Italie, éternellement féconde, n'est pas encore épuisée.

Longtemps, elle avait été considérée surtout comme une sorte de musée gigantesque où se pressaient tableaux et statues, vaste répertoire de formes d'un éternel enseignement. C'est ainsi qu'elle était apparue aux peintres du dix-septième et du dix-huitième siècle, de même qu'à David. Pourtant, dès le dix-septième siècle, Poussin avait découvert, dans les grandes lignes solennelles de la campagne romaine, le paysage classique. Au dix-huitième siècle, Hubert Robert s'éprit du pittoresque de ses ruines et reprit, avec habileté mais sans grandeur, l'œuvre à laquelle le burin de Piranèse avait donné une ampleur colossale.

Schnetz et Léopold Robert découvrirent le paysan italien. A nos yeux, blasés par tant d'œuvres où le même motif a été repris avec plus d'autorité ou de verve, il faut un certain effort pour comprendre l'enthousiasme qui accueillit, en 1824, l'*Enfance de Sixte-Quint*, que conserve le Louvre. Ici plus que jamais, le sujet n'était qu'un prétexte et le public ne s'y méprit pas : ce qui l'intéressa, ce ne furent pas les suprêmes destinées promises au jeune gardien de porcs, mais le type et le costume de la devineresse, ce fut un pittoresque que l'on n'avait pas encore exploité.

On sait, d'autre part, quelle fut la popularité durable de la *Madone de l'Arc* ou des *Moissonneurs dans les marais Pontins* de Robert. Une composition trop apprêtée, une couleur trop lisse et souvent mal fondue, des types fades de bellâtres y ont sans doute surtout contribué. Mais, bien que Robert ait gardé un souvenir trop fidèle des leçons qu'il avait suivies avec docilité, malgré lui, c'est le pittoresque qui domine ses œuvres. Le costume aux couleurs éclatantes est devenu l'élément principal de leur intérêt, et cela suffit pour qu'elles soient romantiques.

A ces sujets historiques, littéraires ou exotiques, où le Romantisme se déploya avec un même bonheur, les sujets religieux s'opposaient par une essentielle différence. Il fallait, pour y réussir, que le peintre parlât surtout à l'âme. Il avait pu méconnaître la philosophie de l'histoire, il lui était impossible de peindre une scène sacrée sans signification. Est-ce à dire que l'inspiration religieuse fût interdite aux Romantiques. Oui, certainement, si le langage des sens ne s'adresse qu'aux sens mêmes ; mais, s'il est possible, par les sens, de pénétrer jusqu'à l'âme, il ne lui était pas défendu de tenter cette périlleuse aventure. Nous verrons que Delacroix s'y hasarda et qu'il sut y réussir, et c'est pourquoi nous rangeons les sujets religieux parmi ceux où triompha le Romantisme.

Bien au contraire, il semble que le *portrait* (1) favorisât mal la tentative de rénovation picturale qu'il avait entreprise.

Si les Romantiques se sentaient véritablement gênés et asservis par le modèle, combien devaient-ils l'être davantage dans un genre où le modèle, au lieu d'être un secours, une indication pour la construction du tableau, devenait l'objet même de l'œuvre ; dans un genre où il n'était plus suffisant de tracer des figures vraisemblables, mais où il fallait rendre une physionomie avec une parfaite exactitude et, par delà cette ressemblance matérielle, exprimer des passions, des idées, un caractère.

Concevoir le portrait comme une œuvre de fantaisie, comme un simple prétexte à couleurs et à lumières, sans préoccupation de la ressemblance physique ou morale, c'est une entreprise que le seul Rembrandt a pu se permettre et qui, lorsqu'elle n'est pas soutenue par un génie exceptionnel, devient une absurdité. Cette absurdité, Louis Boulanger ne l'a pas évitée. Logicien intrépide, capable de pousser jusqu'au bout, et hors de tout propos, ses théories, on conserve de lui, au musée de Dijon, un portrait qui certes n'a jamais ressemblé à personne, morceau de bravoure plus que médiocre et témoignage des sottises auxquelles peut engager une vérité mal comprise.

Sans aller jusqu'à ces excès et sans prétendre y garder sa pleine liberté, le peintre romantique pouvait cependant en conserver une grande partie et réduire au minimum l'obligation d'exactitude qui est la première loi du portrait. Après tout, l'individualité se résume pour nous dans le visage : si ce visage est observé avec pénétration, le reste peut être développé par la fantaisie. Bien plus, dans le visage même, si les traits caractéristiques ont d'abord été fixés, on oubliera des erreurs ou des inexactitudes volontaires dans la construction générale du modèle.

(1) On trouvera peu de choses dans Marquet de Vasselot, *Histoire du Portrait en France*, 1880, et dans le livre de Raphaël Pinset et Jules d'Auriac, sur le même sujet.

Tout ce qui n'est pas le visage, une partie même du visage appartiennent entièrement au peintre. Dès lors le portrait reste une sonate ; mais c'est une sonate dont le thème, au lieu d'être choisi par l'artiste, lui est imposé, avec faculté de l'orchestrer à sa fantaisie. C'est de cette manière que Reynolds, Gainsborough ou Lawrence ont compris le portrait. Dans ce système, il peut arriver, ou il arrive trop souvent, que le personnage soit rejeté au second plan et que l'intérêt se reporte sur un objet secondaire, par exemple sur le costume. Reynolds a su éviter cet abus, mais ni Gainsborough, dans le *Blue boy*, ni Lawrence, dans *Master Lambton*, n'y ont échappé.

D'ailleurs nos peintres avaient à peine besoin de demander aux Anglais des conseils sur ce point. Gros, dans son superbe portrait du comte Fourier Sarlovèze, leur avait montré comment l'on peut, en matérialisant le portrait, tirer, d'un uniforme brillant porté par un athlète bien campé, une source exquise de jouissances pour l'œil et, usant d'une méthode plus rigoureuse, il leur avait fait voir dans son esquisse de *Bonaparte au Pont d'Arcole*, avec un modèle qui ne se laissait pas oublier, l'art d'orchestrer une figure impérieuse et fiévreuse.

Ces exemples furent peu suivis. Delacroix éprouvait pour le portrait une véritable répulsion. Il prétendait n'avoir pas assez d'acuité visuelle pour faire ressemblant. En réalité il se révoltait contre la contrainte qu'il aurait dû s'imposer. Aussi a-t-il peint peu de portraits (1). Le jour où il se représenta lui-même, il fit une œuvre maîtresse, digne de demeurer parmi les plus célèbres mais où, à vrai dire, il n'y a rien, à proprement parler, de romantique.

C'est que tout ce que fait un peintre ne dérive pas nécessairement du système qu'il a adopté. Les peintres romantiques, lorsqu'ils abordèrent le portrait, oublièrent, le plus souvent, leurs préoccupations systématiques et ne songèrent plus qu'à faire œuvre sincère. David leur en avait donné l'exemple et l'on sait quelle distance il y a entre ses toiles héroïques et la véracité réaliste de ses portraits. Mais David lui-même ne faisait que se conformer, en cela, à une ancienne tradition et les peintres du dix-huitième siècle, par lui tant décrié, avaient su, malgré leur frivolité coutumière, reprendre leur sérieux quand ils peignaient leurs contemporains.

Les Romantiques ne se piquèrent pas de plus de fidélité à leurs doctrines. Tandis que Bonington, en peignant sa vieille gouvernante (2), faisait un portrait vraiment romantique, mais tout anglais, tandis que Decamps s'abstenait, Horace Vernet poursuivit la série de ses photographies d'une habileté vulgaire et vide.

Delaroche préluda au portrait, tel qu'il devait dominer sous le second Empire,

(1) La liste jusqu'à 1830, d'après le Catalogue de Robaut, ne contient que des portraits d'amis ou de parents.

(2) Au Louvre, sous le n° 1805A.

pour conserver sa vogue jusqu'à nos jours, au portrait *sérieux*. Rien assurément de romantique dans des portraits comme celui de Guizot : une certaine roideur et froideur de dessin, une certaine pauvreté de peinture, une certaine maigreur d'accessoires en faisaient ce qu'on appela une page austère ou d'un style élevé et, malheureusement, à la suite de Delaroche, plus d'un peintre de notre siècle a, pour l'amour de la noblesse, et, sous le couvert du goût, fabriqué des portraits peu peints dont la correction guindée fut souvent le mérite unique.

CHAPITRE TROISIÈME

LE PAYSAGE ROMANTIQUE

L'histoire du paysage ne se confond pas avec celle du développement général de la peinture. Le paysage, en effet, est un genre absorbant; celui qui l'a choisi s'y cantonne volontiers et ceux qui pratiquent, tour à tour, le portrait, l'histoire ou le genre viennent rarement rivaliser avec lui dans son domaine. Aussi le paysage demande-t-il à être étudié isolément et l'on ne saurait le faire entrer incidemment dans une étude d'histoire de l'Art.

Mais, d'autre part, les paysagistes, si distincts soient-ils parmi les autres peintres, ne peuvent pas laisser que de subir les impressions qui agissent sur les artistes leurs confrères et l'on ne saurait non plus caractériser une époque artistique sans analyser leurs efforts.

Aussi, tout en réservant à des études ultérieures l'histoire du paysage de notre siècle, nous semble-t-il nécessaire de rappeler ici, en quelques mots, comment il collabora à l'œuvre romantique.

Le paysage, à l'époque impériale, subissait des lois analogues à celles qui pesaient sur la peinture historique. Au lieu de s'en référer aux Grecs et aux Romains, il se réclamait de Poussin (1) dont il avait transformé les pratiques et la manière en règles inviolables. Mais ces règles, dont J. Deperthes (2) donna, en 1818, un véritable code, n'auraient pas été différentes si elles avaient été imaginées par David, car elles créaient, pour la nature, un beau idéal et faisaient du paysage une science dont elles bannissaient presque l'effet pittoresque.

On distinguait, dans le paysage, deux systèmes différents : le premier, celui qui consistait à reproduire tout uniment la nature, était l'objet de tous les mépris : « On ne saurait admettre, écrivait Kératry (3), que l'Ecole Hollandaise, que Paul Potter, Wouvermans ou Rhuisdael lui-même aient vraiment traité le paysage. Dans cette partie ils ont composé, tout au plus, des tableaux de genre. »

(1) « Les œuvres de Poussin [sont] les meilleurs modèles à suivre par les artistes. » Deperthes, p. 233; « le style de Poussin est le seul qui constitue réellement le paysage historique. »

(2) *Théorie du Paysage*.

(3) *Annuaire*, 1819, p. 113.

A cette méthode méprisable s'opposait le paysage historique, le seul digne d'un artiste français. « On entend par style historique, dit Deperthes, l'art de composer des sites d'après un choix de ce que la nature a produit de plus beau et de plus grand, et d'y introduire des personnages dont l'action, soit qu'elle rappelle un trait historique, soit qu'elle présente un sujet idéal, puisse intéresser vivement le spectateur, lui inspirer de nobles sentiments, ou donner essor à son imagination. »

Tout d'abord, l'artiste « choisit dans la nature, telle qu'elle se présente à ses regards, les productions les plus parfaites; il s'y attache exclusivement, il les médite avec attention (1). » Il ne prend, dans le spectacle des choses, que des éléments qu'il transforme et son art brille surtout en cette transformation. « Si l'étude de la nature est indispensable, elle ne doit être considérée que comme un moyen secondaire dans un genre qui, pour être traité convenablement, exige, avant tout, le génie de l'invention, et cette pureté de goût qui peut seule diriger les inspirations du génie (2). »

Mais le paysage ne se soutient pas par lui-même : « Ce n'est pas tout que le paysagiste, à force de travaux et de constance, ait réussi à saisir l'ensemble d'un site et à le reproduire aussi fidèlement qu'il est donné à l'art d'y parvenir. Ce paysage est d'une vérité parfaite : l'œil y découvre sur-le-champ ce qui le frappe habituellement ; mais il y cherche en vain le mouvement, l'âme et la vie qu'il n'est pas moins habitué à retrouver partout où il jouit de l'aspect de la nature : que manque-t-il donc à la copie pour qu'elle rivalise en tout avec l'original ? Il y manque des figures dont la présence peut seule vivifier ce désert et dont les groupes, distribués avec intelligence sur les divers plans du tableau, remplissent les vides qui coupent l'unité et l'ordonnance ; des figures dont la juste proportion établisse une échelle de comparaison... des figures enfin dont l'action aide à compléter l'illusion et semble par un charme secret attirer à elle le spectateur » (3).

Ainsi, non seulement la nature n'est digne d'entrer dans un tableau qu'avec des modifications, mais, même modifiée, elle ne soutient pas l'attention par elle seule et demande à être complétée par l'homme dont, en définitive, le peintre de l'empire ne sait pas détourner les yeux.

Cette doctrine antipittoresque, qui réduit la nature à n'être que le décor froid et solennel de scènes plus froides encore, se complique de pratiques qui achè-

(1) Deperthes, *op. cit.*, p. 216.

(2) Deperthes, *op. cit.*, p. 212. De même Jal, « Le paysage est moins la représentation minutieuse de la nature que l'image des grands aspects qu'elle présente à chaque instant. La première qualité du peintre n'est point le maniement de la brosse, mais le génie qui invente, arrange, calcule, prépare les masses. » *L'Ombre de Diderot au Salon de* 1819, p. 137.

(3) Deperthes, p. 151 ; Girodet, *Discours préliminaire*, I, 30.

vent de la rendre odieuse. On a souvent relevé cette phrase monstrueuse où Kératry (1) prétendait proscrire le printemps : « La nature donne aux végétaux des nuances diverses, excepté à l'époque de la revirescence dont se gardent soigneusement les peintres qui ne sont pas dépourvus de goût. » Une telle opinion n'était pas personnelle à Kératry, et, dès 1807, le bon Taillasson avait sans succès protesté contre elle : « Je ne sais pourquoi, disait-il (2), quelques modernes ont établi en principe que les beaux tableaux ne devaient avoir que des gazons, des arbres roux, gris, noirs, sales et que le vert était un défaut. »

Les procédés, enfin, du dessin étaient les plus desséchants qu'on pût imaginer. Les mêmes scrupules de science qui forçaient le peintre à faire saillir les muscles de ses personnages, l'obligeaient à rendre scrupuleusement le feuillage des arbres. Avoir un beau feuillé c'est-à-dire, ne pas faire grâce d'une branche, d'une pousse, d'un brin d'herbe, était le premier mérite d'exécution du paysagiste, et cette calligraphie ridicule rendait encore plus ingrat un art que l'on avait, comme à plaisir, dépouillé de tous ses charmes.

Les peintres qui rompirent avec ces traditions et ont créé le paysage contemporain s'accordèrent pour affirmer qu'ils ne reconnaissaient pas la nature dans les compositions géométriques où s'exerçait l'habileté de leurs devanciers. Mais, quand ils demandèrent une direction à des peintres plus anciens ou lorsque, rejetant toute tutelle, ils obéirent à leurs propres instincts, ils se virent sollicités par deux courants différents et tiraillés entre le Romantisme et le Réalisme.

Rubens, Watteau et les peintres anglais s'étaient moins souciés d'exprimer la nature que de fixer les impressions qu'ils avaient ressenties auprès d'elle. Leurs paysages, tout subjectifs, étaient les fruits d'un dialogue où ils avaient pris la plus grande part. En ce sens, ils avaient fait œuvre romantique.

Ce sont bien des paysages romantiques ceux que Rubens a brossés avec une verve puissante pour encadrer plusieurs de ses compositions et dans lesquels l'observation de la nature n'est qu'un prétexte à développer les tons chauds ou légers sur lesquels s'estompent les masses.

Ce sont surtout des paysages romantiques ceux que son grand élève, le divin magicien Watteau, a nuancés avec une délicatesse exquise, merveilleux accompagnement de ses fêtes galantes. Ces grands bois aux tons roux, ces parcs d'un vert bleuâtre où la couleur s'irise et se nuance, où elle joue comme sur les pierres précieuses, ne les regardez pas avec les yeux épris de vérité d'un Ruysdael, mais laissez votre âme se bercer à leur mélodie souple, caressante, à leur secrète attirance et ne leur demandez, comme à une parure habilement choisie, que de

(1) Kératry, *Annuaire*, 1819, p. 184.
(2) *Observations*, p. 66.

vibrer à l'unisson des velours et des soies et de tenir leur partie dans ce concert au thème tenu, à la trame légère, au développement richement orchestré. Paysage de fantaisie ou de rêve, variations délicates ou brillantes sur des tons céruléens et ambrés, tel est d'abord le paysage romantique.

Avec Constable, avec Gainsborough, le rêve se dissipe et la fantaisie s'atténue; mais, en devenant plus fidèle, le paysage ne se préoccupe pas d'une exactitude mathématique. L'artiste cherche moins à peindre la nature telle qu'elle est que telle qu'elle lui apparaît, s'il multiplie ses études, ce sera pour multiplier les souvenirs de ses émotions : c'est un impressionniste.

La conception que les peintres hollandais ont eue du paysage est bien différente. Ames simples et fortes, ils n'étaient pas dominés par les émotions nerveuses et leur pensée lucide ne s'obscurcissait pas par les passions. En peignant la nature, ils étaient animés d'un désir ardent de vérité. Ils cherchaient à bien voir et à exprimer avec précision et sobriété ce qu'ils avaient vu : ils ont été des Réalistes.

Certes, les paysagistes de notre siècle se rapprochaient plutôt, par la nature de leur tempérament, des maîtres britanniques que des peintres hollandais. Le calme et la simplicité d'esprit, la netteté des conceptions, une raison bien assise n'étaient pas leur lot, non plus que celui d'aucun de leurs contemporains. Nerveux, d'une personnalité débordante, ils semblaient peu faits pour sortir d'eux-mêmes, capables d'ailleurs d'intéresser par leur propre pensée. Nul doute, pourtant, que leurs efforts n'aient tendu plutôt à continuer la Hollande que l'Angleterre.

Ils ont cherché à entrer en contact avec les choses et la première qualité qu'ils aient poursuivie c'est la sincérité. Celui d'entre eux qui passe pour avoir le plus subi l'influence anglaise, Paul Huet, au sortir de l'atelier de Gros où il a connu Bonington, s'adonne au paysage et va courir à travers les campagnes, à l'île Seguin, à Barbizon, dans la Forêt de Compiègne (1) ou de Saint-Germain (2), en Normandie (3).

Que cherche-t-il? des tonalités rares, des impressions exquises? Je ne crois pas. Comme Rousseau, comme Corot, à la même heure, il essaie de traduire fidèlement ce que l'on a jusqu'à lui infidèlement interprété : il reprend l'œuvre de Ruysdael ou d'Hobbema ; il se souvient peut-être aussi de Lantara (4), de Bruandet (5), de L.-G. Moreau (6), de Michel (7), et ces peintres qui ont deviné

(1) *Maison de Garde sur la lisière de la Forêt de Compiègne* (1826).

(2) *Vue de Saint-Germain* (1830).

(3) *Vue de Rouen* (1829).

(4) Lantara (1729-1778), voir Bellier de la Chavignerie, *Recherches historiques, etc., sur le peintre Lantara.*

(5) Lazare Bruandet (1755-1803), élève de Roser et de J.-P. Sarrazin ; a exposé de 1791 à sa mort. 1791, *Vue prise dans la Forêt de Fontainebleau* ; 1793, *Vue du Bois de Boulogne* (au Musée de Nantes, nº 674).

(6) Moreau (1740-1806).

(7) Georges Michel, élève de Taunay, a exposé de 1791 à 1814. Alfred Sensier, *Étude sur Georges Michel*, Paris, 1873.

le plein air et, qu'il l'ait lue ou non, peu importe, il suit les principes que, dans une lettre célèbre, Joseph Vernet (1) a tracés avec une remarquable clairvoyance.

« Après avoir bien choisi ce qu'on veut peindre, disait Vernet, il faut le copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur *et ne pas croire mieux faire en ajoutant ou retranchant;*... il faut absolument faire ce qu'on voit dans la nature; si un objet se confond avec un autre, soit par sa forme ou par sa couleur, il le faut faire tel qu'on le voit: *car s'il fait bien dans la nature, il fera bien en peinture.* » Ce sont là certainement les idées qui ont présidé à la naissance du paysage contemporain.

Les paysagistes anglais n'ont contribué à son éclosion que par une part secondaire, part que l'on peut assez exactement déterminer. Ils ont, et ça a été leur premier rôle, rendu, par leur exemple, plus sensible et plus insupportable l'inanité du paysage impérial. Ils ont ensuite, et ceci est plus important, montré la porte de salut, en affranchissant les peintres de la superstition du *beau feuillé*. Les Hollandais, excellents guides, par ailleurs, auraient sur ce point laissé subsister la routine. Nos peintres se seraient épuisés à imiter les consciencieuses et lamentables études de Jean-Victor Bertin (2). Les Anglais leur apprirent à noyer les vérités particulières dans une vérité générale, à dédaigner une exactitude puérile; ils leur donnèrent l'instrument de la liberté.

Ainsi constitué, on aurait pu croire que le paysage, même entaché à son origine d'un peu de Romantisme, s'acheminerait, d'une évolution sûre, vers le Réalisme. Ce fut souvent le contraire qui arriva.

Le plein air n'empêcha pas les peintres de rêver, et le dialogue avec la nature se transforma peu à peu en monologue. L'évolution fut surtout sensible chez Corot (3). Il partit du réalisme pur et les vues de Rome (4) ou la *vue du Pont de Narni* qu'il peignit en 1827 n'annonçaient pas autre chose qu'un très grand talent d'observation; il aboutit au pur Romantisme. Rousseau devait avoir une carrière analogue, mais moins nette (5).

Paul Huet (6), dès le début, s'était défendu contre l'objectivisme. Il avait donné à ses productions un caractère mixte que Sainte-Beuve définit éloquemment

(1) Jay, *Recueil de Lettres*, 1817.

(2) A Avignon, deux études d'arbres (n°s 20 et 21); à Beaune: un *Paysage* (collection Marmottan); un dessin, crayon et plume: *Diane chasseresse;* à Nantes, un *Paysage*, 1808 (sous le n° 646), etc. Jean-Victor Bertin (1775-1842), élève de Valenciennes, a exposé de 1793 à 1842.

(3) J.-B. Camille Corot (1796-1875), élève de Michallon et de Victor Bertin. Exposa, en 1827, la *Vue prise à Narni,* exposée en 1897 chez les experts Bernheim; — consulter Rousseau, *Corot*, Paris, 1884.

(4) Au Louvre, sous les n°s 139 et 140.

(5) Théodore Rousseau (1812-1867) n'a exposé qu'a partir de 1834.

(6) Paul Huet (1803-1869), élève de Paulin Guérin et Gros, exposait en 1827, une *Vue des environs de la Fère*.

dans un article qu'il lui consacra, dans le *Globe* en 1830 (1). « C'est la nature, écrivait-il, que le peintre embrasse et saisit ; c'est le symbole confus de ces arbres déjà rouillés par l'automne, de ces marais verdâtres et dormants, de ces collines qui froncent leurs plis à l'horizon de ce ciel déchiré et nuageux ; c'est l'harmonie de toutes ces couleurs et le sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit par son pinceau. »

L'Angleterre n'agit pleinement que sur Delacroix et les peintres qui se groupèrent autour de lui (2). On connaît l'histoire du paysage de la *Scène des massacres de Scio*. Delacroix était mécontent du cadre dont il avait entouré ses personnages. Le tableau terminé et déjà accroché aux murs de l'exposition, il aperçut les envois de Constable (3). Ce fut pour lui une révélation. Il fut moins frappé, sans doute, de la vérité avec laquelle le peintre anglais rendait la nature que de la liberté toute personnelle de son interprétation pittoresque ; c'est cette liberté qu'il essaya de s'approprier. En quelques jours, le tableau, débarrassé de son ancien fond, se présentait avec le paysage qu'il nous est aujourd'hui loisible d'admirer (4). Constable en eût-il été satisfait? eût-il estimé qu'il avait été compris? nous ne croyons pas qu'il se fût accommodé de cette improvisation toute fantaisiste. Delacroix, au contraire, pouvait se réjouir d'avoir achevé l'œuvre telle qu'elle avait été conçue ; symphonie pittoresque, non point fausse par système, mais insoucieuse d'exactitude.

Même manié avec des instincts romantiques, le Paysage devait développer, chez les peintres, le souci de la vérité objective. Par là, il était destiné à abréger les temps romantiques et à provoquer l'éclosion du Naturalisme, et, dès l'époque qui nous occupe, il annonçait déjà les prédilections qu'il devait, avec Courbet, imposer à toute la Peinture.

(1) 23 octobre 1830 ; cité dans Burty, *Maîtres et petits Maîtres*, p. 195.

(2) « Je crois qu'on a exagéré l'influence anglaise. Je vois surtout son action par Bonington, sur Delacroix, sur Devéria et leur école ; mais je n'en trouve guère la trace chez nos novateurs paysagistes, si j'en excepte Paul Huet, dont, d'ailleurs, le rôle a été restreint..... En réalité, les Ruysdael et les Hobbema sont les vrais aïeux de nos paysagistes. » Jules Breton, *La Vie d'un Artiste,* LX, p. 178.

(3) Qu'il admirait déjà depuis longtemps ; voir *Journal*, 9 novembre 1823.

(4) *Journal*, 19 juin 1824. Lettre de décembre 1858 dans Burty, p. 297.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES PEINTRES ROMANTIQUES. — BONINGTON

L'entreprise que nous avons tentée, dans les chapitres généraux qui précèdent, n'était pas seulement hasardeuse : elle resterait artificielle et fausse si elle n'admettait une contre-partie ou un complément. Nous avons esquissé l'étude d'ensemble d'un art qui, nous l'avions établi tout d'abord, a été essentiellement individualiste. A supposer que nous ayons évité tout écueil, que nous n'ayons pas réduit les caractères généraux au point de les rendre insignifiants et que nous n'ayons pas prêté au Romantisme en général ce qui ne serait vrai d'aucun Romantique en particulier, nous sommes forcément restés incomplets et nous n'avons pu donner une idée adéquate du Romantisme.

Aussi, après avoir dégagé les vues d'ensemble qui ont présidé au mouvement et l'ont marqué d'une unité réelle, dans ses aspirations et ses efforts, faut-il maintenant rendre à ce corps la vie et en développer la diversité. Nous avons défini l'art romantique, nous voulons, à présent, étudier la forme particulière que chacun des Romantiques a donnée à cette formule générale et faire succéder, à un tableau d'ensemble, une étude de détail plus précise.

Notre dessein, en abordant l'étude particulière de chacun des grands Romantiques, est donc uniquement de rechercher la façon dont ils ont compris leur art et l'aspect particulier, la nuance personnelle, qu'ils lui ont imprimé. On ne nous fera pas le reproche d'essayer de doubler, en quelques lignes rapides, des biographies volumineuses et de dire, avec sécheresse, ce qui a été écrit ailleurs avec plus d'intérêt. Nous serons, au contraire, heureux de renvoyer nos lecteurs à des études consciencieuses et vivantes; mais nous pensons qu'une étude générale peut seule donner ce que l'on chercherait vainement dans une monographie, c'est-à-dire une appréciation comparative impartiale, dégagée de toute vue trop étroite.

Nous ne voulons pas non plus, poussés par une érudition indiscrète, multiplier les noms des artistes et tenter d'impossibles réhabilitations. On permet à un historien de la littérature de porter son effort sur les grandes œuvres et de négliger les productions médiocres. On nous donnera la même licence. C'est

donc par l'examen des seuls peintres auxquels la maîtrise a pu être concédée par l'opinion, sans trop de flatterie, que nous allons étudier les caractères divers qu'a revêtus le Romantisme.

Les Romantiques se sont assigné comme but la recherche du pittoresque. Mais le pittoresque peut être poursuivi de deux manières. Ou bien l'artiste croit trouver dans la nature une harmonie qu'il ne lui reste plus qu'à transporter sur la toile, ou bien il crée lui-même une harmonie toute subjective. Nous aurons l'occasion de développer cette double proposition.

Selon qu'ils ont adopté l'un ou l'autre parti, on peut diviser les Romantiques en deux groupes.

Les uns ont créé leur harmonie et nous les reconnaissons pour les Romantiques véritables. Ce sont Bonington, Delacroix, Decamps; derrière eux Devéria, Roqueplan, Isabey et Boulanger.

Les seconds ont trouvé leurs harmonies toutes faites, ce sont des Pseudoromantiques : Horace Vernet, Delaroche, Léopold Robert.

Les artistes du premier groupe étaient portés vers le Romantisme par leur nature; ceux du second le furent par les circonstances. Les uns avaient un véritable tempérament pictural; les autres étaient des romanciers ou des historiens devenus peintres. Par la valeur, un abîme les sépare. Les premiers ont été des combattants irréconciliables; les seconds ont été rapidement compris et admis. C'est ce que nous allons, à présent, essayer de démontrer.

Si riches que soient les harmonies naturelles des choses, un peintre peut les trouver insuffisantes à le contenter. Il regardera comme indigne de lui de copier simplement le spectacle qui lui est offert, d'autant qu'il est obligé de le copier mal et que les tons sales de sa palette ne réussiront jamais qu'à donner des objets une faible contrefaçon : le blanc d'argent reste impuissant devant l'éclair et les jaunes de chrôme sont gris et sombres près du soleil. Mais, s'il n'est pas satisfait des harmonies faites, le champ des harmonies possibles est infini.

Il peut, sur la nature même, faire des expériences assez variées : substituer aux lumières naturelles des lumières artificielles; obliger les rayons solaires à changer de couleur à travers un verre ; entourer les objets, que la nature seule n'éclaire que d'un côté, de plusieurs sources de clarté. Sur la toile enfin, sa liberté est encore plus grande ou plutôt elle est presque infinie. Il est maître de l'espace qu'il peut déformer, des contours qu'il peut disloquer, de la lumière qu'il distribue ou refuse à sa guise, des couleurs dont toute la gamme se prête à ses volontés. Les contraintes mêmes que les lois mathématiques de l'harmonie des tons et des couleurs exercent sur lui, il ne les aperçoit pas, car ces lois sont si complexes que la raison est incapable de les appliquer et que l'instinct seul

ou le goût nous avertissent que nous les respectons ou que nous sommes en train de les violer.

Les peintres, que nous allons étudier, ont créé eux-mêmes leur harmonie. Pour eux, la vision interne s'est substituée à la traduction directe des choses et, comme ils imaginaient la plus grande partie de leur œuvre et n'en empruntaient à la nature qu'un nombre restreint d'éléments, ils se sont souvent complus dans leurs créations : ils ont été avec délices, avec passion, des coloristes.

Bonington (1) doit être nommé tout d'abord. Il a été le premier prêt et il a exercé sur ses compagnons d'armes une incontestable influence. Il a aussi, le premier, disparu. Mort en 1828, son œuvre est éclose tout entière dans la période où nous sommes enfermés. Enfin l'on ne saurait rendre assez hommage à son mérite et l'on peut considérer qu'il a pleinement représenté le Romantisme dans ce que celui-ci a eu de grand et de durable.

Sa fin prématurée, le nombre restreint de ses œuvres, leurs faibles dimensions qui n'appelaient pas l'œil de la foule, un talent d'une nature trop délicate l'ont privé de la popularité. L'histoire sera plus juste envers lui, et, à l'inverse de tant d'autres qui ont excité, autour d'eux, un tapage éphémère et dont l'oubli enlise la mémoire, sa gloire ira grandissant jusqu'au jour où on l'aura égalé aux plus grands.

La biographie de Bonington a tenté peu d'écrivains. Quelques notes d'Aglaüs Bouvenne (2), un article d'encyclopédie, ne suffisent pas à satisfaire notre curiosité. Surtout, on voudrait savoir quelles furent ses premières années et jusqu'à quel point il a connu les peintres anglais avec lesquels il a une si surprenante affinité.

Le Louvre le classe parmi l'école anglaise, et, semble-t-il, avec raison, puisqu'il est anglais par sa naissance et qu'il est vraiment de la famille des grands artistes britanniques. Pourtant, s'il a vécu en France, s'il a été intimement lié à notre mouvement pictural et s'il y a exercé une influence, il est légitime de l'étudier dans un Essai sur le Romantisme français, Essai où son absence laisserait une considérable lacune.

Le génie de Bonington a été dominé par les instincts qu'il tenait de ses origines. On le croirait volontiers sorti de l'atelier de Reynolds : il est de lui certaines pages toutes britanniques. Tel ce portrait de vieille, au musée du Louvre, d'une tonalité bitumineuse et roussâtre caractéristique (3) : La figure anguleuse

(1) Richard-Parkes Bonington (1801-1828), élève de Gros, a exposé de 1822 à 1827 ; Villot a gravé son portrait en 1847 ; un autre portrait se trouve en tête du Catalogue de Bouvenne.

(2) Aglaüs Bouvenne, *Catalogue de l'Œuvre gravé et lithographié de R. P. Bonington*, Paris, 1873 ; Charles Blanc, *Histoire des Peintres, École Anglaise.*

(3) Sous le n° 1805[A].

dont les traits se décomposent en plans heurtés, se détache sur le buste effacé et le fond sombre. Ainsi les portraitistes anglais sacrifient tout à la physionomie de leur modèle. Il faut que le témoignage des contemporains soit bien précis pour que nous nous résignions à croire que Bonington fréquenta l'atelier de Gros (1) et qu'il reçut les enseignements de la doctrine davidienne. De cette étude, rien ne lui est resté, ni dans le dessin, ni dans la composition, ni dans le choix des sujets ; il n'a gardé aucun des héroïsmes de l'École impériale. C'était un langage qu'il ne comprenait pas, dont tout répugnait à sa nature ; il n'a peut-être pas fait beaucoup d'efforts pour l'apprendre, il ne s'en est rien assimilé. Incapacité heureuse qui lui a laissé toute son originalité. Rien de ce qui fait la beauté d'une œuvre davidienne n'existe pour lui : le dessin ample, le modelé rond, il les ignore comme il ignore les sujets antiques et comme il ignore qu'un tableau puisse prêcher la vertu et préserver de la contagion du vice. Par contre, il est peintre jusqu'aux ongles et il ne veut pas être autre chose.

On chercherait vainement un artiste chez lequel l'idée soit plus complètement absente. Parmi les sujets qu'il traite — et nous allons voir combien ils sont variés — il n'y a pas l'ombre, je ne dis pas d'une idée philosophique ou abstraite, mais d'une intention quelconque. Jamais il n'a excité un sentiment moral, jamais il n'a sollicité du spectateur une approbation ou un blâme, jamais il n'a travaillé à produire la tristesse ou la gaîté (2).

Rien n'égale l'insignifiance de ses tableaux historiques. S'il a rappelé, quelque part, l'anecdote de François Ier gravant sur une vitre le distique célèbre sur l'inconstance des femmes, il s'est contenté le plus souvent de grouper les personnages historiques sans dessein précis, satisfait de les avoir présentés, sans leur prêter ni passions ni intrigues.

Ils sont devant nous : Mazarin et Anne d'Autriche, François Ier et la duchesse d'Etampes, assis, causant, vivants : mais que font-ils ? à quoi sont-ils occupés ? ne cherchez pas à le deviner ou prêtez-leur tel sentiment qu'il vous plaira. Bonington ne s'en est pas préoccupé.

Que d'autres lui en fassent un reproche et l'accusent d'insensibilité ou d'inintelligence, pour moi je lui en ferai, au contraire, un mérite supérieur. Il a laissé aux écrivains le soin d'exprimer, dans un langage plus précis et plus complet, des idées et des leçons que la dure exactitude du Verbe peut seule traduire (3).

(1) On connaît l'anecdote contée par Jean Gigoux (*Causeries*, XIII, p. 250) sur l'admiration qu'auraient inspirée à Gros les aquarelles de son élève.

(2) Signalons, pourtant, deux lithographies : *Le Duel*, d'après *Rob-Roy*, et les *Pendus*, d'après la *Légende de Montrose*, d'un effet dramatique.

(3) « On peut courir après les idées ingénieuses à l'aide des mots, mais dans les arts muets, comme la peinture ou la sculpture, c'est une dépense en pure perte, si on se la permet en vue du beau, et elle prouve plutôt l'impuissance du sculpteur ou du peintre à émouvoir par les moyens qui sont de son

Au lieu de lutter avec des armes moindres dans un combat où, par avance, il était vaincu, il s'est donné tout entier à son œuvre propre, et s'est cantonné dans le domaine où personne ne peut rivaliser avec le peintre. Avec la palette et les couleurs, il a cherché à produire d'agréables sensations colorées.

D'agréables sensations, et rien autre chose. S'il méprise l'idée, il a le dédain ou l'ignorance de toute science vaine qui ne cherche qu'à se produire et à se faire admirer. A quoi servent un dessin précis, un modelé serré, une accumulation de nuances fines, si l'œil ne les aperçoit qu'armé d'une loupe, si, pour s'en préoccuper, il est obligé de renoncer à goûter l'effet général du tableau; surtout si quelques touches sommaires hardiment posées en disent autant et même davantage.

L'œil est un improvisateur et un poète merveilleux: d'une tache verte, il fait un arbre, d'une tache grise, une route, d'une tache blanche, une maison. Habitué à associer, chaque jour, des groupes de sensations colorées, il ne veut plus admettre que celles-ci se présentent isolées et l'une d'elles lui suggère sans hésitation toutes les autres. Aussi est-il pour le peintre un auxiliaire involontaire et complaisant. Bonington lui demande sa collaboration et lui laisse le soin de broder sur les indications sommaires qu'il lui offre.

Aussi le tableau n'est-il pas, chez lui, une réduction minutieuse de la nature, réduction obtenue par des procédés presque mécaniques : ce sont quelques taches informes en elles-mêmes et qui ne s'animent que lorsque le regard vient les compléter. Par là, Bonington appartient à la grande famille des impressionnistes. Sa *Vue du parc de Versailles* (1) est l'illustration la plus complète de son système. Vue à la loupe, ce sont des traînées de couleurs, des touches brutales et juxtaposées sans précaution, une sorte de préparation informe. A la distance voulue, avec le recul nécessaire, le tableau se crée dans notre œil, l'espace s'approfondit, le château se profile et les groupes s'animent près des vasques de marbre et des statues de bronze. Ébauche, maquette, esquisse, tant que l'on voudra. Mais pourquoi désirez-vous l'achèvement de ce qui, sous cette forme, est si parfait ? Bonington, j'en suis sûr, n'y a jamais songé.

Dans d'autres occasions il a, sans doute, fini davantage : c'est que l'harmonie qu'il recherchait alors était plus complexe, plus variée. En aucun cas, il n'a achevé, au sens davidien, c'est-à-dire il ne s'est préoccupé de faire tourner le bandeau du front ou d'accuser les insertions musculaires.

D'ailleurs, pour facile que paraisse sa méthode explétive, le jeu n'en est peut-être pas si aisé, et il est plus commode de dédaigner de pareilles pochades que de les égaler.

domaine. » Eug. Delacroix, *Variations du Beau* (dans le livre de Piron, *Eugène Delacroix, sa Vie et ses Œuvres*, Paris, 1865, p. 359).

(1) Au Louvre, sous le n° 1804.

On se fait toujours comprendre lorsque l'on s'astreint à tout dire : le délicat est de renfermer en quelques termes décisifs son exposition. Bien des écrivains habiles ont su, en longues pages, en analyses minutieuses, faire vivre un caractère, composer et créer des personnages, combien en est-il qui aient été capables de faire surgir leurs héros, en une seule phrase, en un mot qui pénètre à fond ? C'est le privilège de Corneille, de Tacite, c'est la part du génie.

Il y a plus de parenté qu'on ne pense entre la sobriété classique et l'art impressionniste. Tous deux procèdent de la même manière, vont chercher le trait fort et nous le proposent après l'avoir dégagé des traits plus faibles qui en amoindriraient la portée.

Dans un tableau davidien toutes les parties sont reliées par une nécessité rigoureuse; elles se maintiennent mutuellement en place. Il est facile de peindre ce bras dont les insertions à l'épaule sont parfaitement marquées et dont la place dans l'espace est indiquée par tous les corps qui l'entourent. Qu'il soit peint plus clair ou plus sombre que la nature ne le présenterait, que la couleur n'en soit pas tout à fait juste, que le dessin même en soit inexact, il n'importe : il occupe une place mathématiquement déterminée et s'y tiendra.

Il en est tout autrement de la tache qui doit nous suggérer la vision d'un objet. Posée sur la toile comme un ton sur une tapisserie, isolée des taches voisines, il faut pour qu'elle forme avec celles-ci un ensemble, pour que nous la fixions dans l'espace et que nous lui attribuions sa véritable signification, qu'elle soit expressive et d'une impeccable justesse. Si le ton n'en est d'une vérité frappante, l'œil hésite sur sa signification ; si la valeur en est fausse, si elle contient trop de lumière ou trop d'ombre, elle sort de la place où le peintre voulait l'objectiver, elle vient trop en avant, ou demeure en arrière et disloque l'ensemble.

Bonington a excellé dans ce jeu délicat et dangereux, et, bien qu'il n'ait pas poussé cet art jusqu'à ses limites et qu'il n'ait pas tenté les tours de force hasardeux que se sont permis des peintres plus récents, on aime toujours, après avoir éprouvé le charme de ses œuvres, à s'approcher de la toile pour admirer les traits rapides qui ont suffi à provoquer l'évocation.

A la recherche du trait juste le regard s'aiguise ou, plutôt, on ne le recherche que lorsque l'œil est naturellement prédisposé; aussi Bonington a-t-il rencontré non seulement la tache exacte, mais la tache fine et délicate : il a été un maître coloriste.

Son coloris ne se déploie pas en une fanfare éclatante. Très conscient des limites de son génie, il n'a pas abordé les pages colossales où se jouent les grands maîtres de la palette. Par goût, il fuit les harmonies tapageuses; il n'aime même pas les sonorités larges et franches; il se plaît, au contraire, aux harmonies fines et tenues, aux tons exquis et rares : c'est un coloriste aristocratique.

On devine que, pour sa sensibilité suraiguë, certaines nuances, certaines

associations de tons devaient avoir une infinie valeur. Tout un tableau est fait pour une seule note amoureusement caressée et, si cette note est précieuse, le tableau est parfait. C'est un joaillier qui, puissamment épris des gemmes et des perles, sait les enchâsser avec un tact ingénieux et, de leurs reflets opalins ou éclatants, fait la joie d'un bijou ou la merveille d'une parure. N'allez pas croire cependant que Bonington tombe ainsi dans le mièvre : il est trop bien né pour outrer la délicatesse à laquelle il parvient sans effort.

Bonington a eu trois amours qui conviennent également à un coloriste subtil : il a aimé les plages (1), les vieilles villes et Venise.

Sur les plages des mers du Nord, la brume légère et imperceptible, qui tamise toujours l'air, enveloppe le ciel lointain, la mer glauque et les grèves jaunâtres d'une sorte de calme et de douceur. Les tons s'atténuent, mais, si l'œil indifférent ne découvre partout que des espaces grisâtres, l'œil du coloriste s'y ouvre à des perceptions plus subtiles et plus rares. L'herbe des collines et des falaises se détache en or pâle, les toits de brique présentent comme des flammes vibrantes et les toiles blanches des barques, au lieu de former des placards crus, s'estompent sans violence. Dans cet apaisement général, la moindre note vive prend du prix.

La collection Forster contient de Bonington une *Vue du Mont Saint-Michel* (2) d'une tonalité légère et claire, très fine de touche. L'intérêt s'y porte moins sur le mont, qui n'occupe qu'une partie de la toile, que sur le sable et le ciel. C'est aussi près de la mer que tourne ce *moulin*, qu'expose le Louvre (3) et dont le profil noirâtre se détache sur un horizon aux nuances violacées.

Le rythme des pierres usées et des monuments séniles, Bonington l'a exprimé dans une partie de son œuvre dont l'étude se rattache indirectement à notre dessein, mais dont on nous permettra de rappeller le souvenir; dans les admirables lithographies qu'il dessina pour la *France Pittoresque* du Baron Taylor.

On sait la virtuosité qu'il y a déployée et les ressources qu'il a su tirer du crayon, sans pourtant chercher à étendre la gamme des tons, mais en modulant les nuances et en assouplissant la pierre à mille dégradations. L'impression que produisent ces pages est celle d'une grande douceur et, s'il n'était pas dangereux d'employer d'une façon approchée des termes précis, nous dirions volontiers qu'on y sent le coloriste et qu'il les a un peu composées à la manière des

(1) De même Delacroix : « La mer, je la revois toujours comme une amie ou plutôt comme une maîtresse. » 28 octobre 1827, dans Burty, *Lettres*, p. 100.

(2) Exposée au South Kensington en 1895.

(3) Sous le n° 2163; regarder aussi la marine exposée, sous le n° 2164.

camaïeux. En tout cas, on y découvre moins le souci de la force que celui des harmonies ténues.

Venise, reine des coloristes, ne jouissait pas, au début de ce siècle, de toute la vogue qu'elle a conquise depuis lors. Moins disposés que nous ne le sommes à rechercher l'influence du milieu sur le génie des artistes, les amateurs admiraient les maîtres Vénitiens sans reporter leur vénération sur la ville où ces maîtres avaient vécu et ne croyaient pas nécessaire, pour les mieux comprendre ou pour les imiter, de visiter les cieux qui leur furent familiers.

Certes, Venise avait déjà été chantée. Les vieux maîtres vénitiens, les Gentile Bellini et les Carpaccio lui avaient emprunté le cadre de plusieurs œuvres ou avaient illustré des épisodes de sa vie. Abandonnée par Titien, Véronèse ou Tintoret, elle n'avait jamais été oubliée. On avait souvent représenté et les cérémonies publiques et les grandes réjouissances, la procession du doge ou le carnaval. Canaletto s'absorba même dans la contemplation de la ville et conquit la célébrité à la peindre sous tous ses aspects. Mais tous ses travaux ne visaient qu'à l'exactitude et, s'ils étaient colorés et lumineux, c'était, pour ainsi dire, malgré lui. C'est involontairement que Canale avait été un grand artiste ; on sent qu'il ne s'était pas soucié de l'effet. Pourtant, sans effort, sans fatigue et, malgré des répétitions nécessaires, sans monotonie, il avait infiniment dépassé le rôle de mémorialiste auquel il aspirait. Si on l'admire quand on rencontre de lui une toile isolée dans un musée, cette estime paraît encore plus justifiée quand on en trouve rapprochées une douzaine, comme dans la galerie Lichtenstein de Vienne. Là seulement on peut apprécier sa souplesse et ses prodigieuses ressources et l'on goûte mieux sa couleur fine et précieuse que le labeur n'a pas fatiguée.

Pourtant, au début du siècle, personne n'avait installé son chevalet à Venise pour y boire la lumière et la couleur et pour s'y exalter aux sensations que durent ressentir Véronèse ou Tiepolo. Ne l'oublions point, si nous voulons apprécier les vues prises par Bonington à leur mérite.

Il arriva le premier : il n'eut donc pas à rivaliser avec ceux qui, venus plus tard et nombreux, ont été obligés, pour se distinguer, d'outrer leurs impressions et de forcer la note pour se faire remarquer. D'ailleurs il eût été fort embarrassé de les suivre dans cette voie ; il eût compromis ses qualités en voulant en exagérer l'effet. Il aurait eu tort, au reste, de le faire, car des interprétations plus tapageuses n'ont pas fait oublier ses légères visions. La vue de la Piazzetta, que conserve le Louvre (1), traduit avec autant de bonheur que de discrétion la façade éclatante du Palais Ducal. Une tache rose rend avec une parfaite justesse l'impression que laissent sur l'œil les cubes de marbre rouge mêlés à ceux de marbre blanc.

(1) Sous le n° 1805.

Cette hardiesse d'interprétation est nouvelle. Canale ne l'aurait pas osée. Pour les artistes qui l'ont, les premiers, admirée, elle a été un enseignement. Le même parti pris se retrouve dans une vue plus claire et peut-être moins complète que conserve la galerie Wallace et où, comme ici, la virtuosité se voile de sobriété (1).

Peintre de la mer, des vieilles villes ou de Venise, Bonington est toujours soutenu ou entravé par son modèle : il ne crée pas toute son harmonie. Il ne reprend sa complète liberté que lorsqu'il demande à l'histoire le prétexte de son inspiration. Nous avons dit quelle indifférence il avait pour la signification des scènes qu'il peignit, combien il se souciait peu de faire dire à ses héros quelque chose de grand ou seulement de curieux. Pourquoi, dès lors, les a-t-il choisis ? D'abord parce que leur souvenir s'évoque facilement et qu'il est aisé de les rendre très vivants, ensuite parce qu'ils ont porté de superbes costumes et qu'il est possible de faire jouer autour d'eux des couleurs riches. Ils n'ont pas besoin d'être illustres, s'ils sont bien parés ; et les patriciens de Venise tiendront leur place mieux que des rois, si leur demeure est plus somptueuse.

Avec quelle sûreté ces petits bonshommes hauts de quelques centimètres sont-ils campés ! Quelle aisance et quel abandon ; leurs gestes sont amples et souples et l'on ne sent en eux rien d'emprunté ni de guindé. Reportez-vous par la pensée, je ne dis pas aux œuvres proprement davidiennes, mais aux productions de l'Ecole de Lyon, jetez les regards sur les petits mannequins aux membres mal articulés qu'ont peints Regnier, Revoil ou Richard Fleury ; ou bien encore allez voir à l'église de Saint-Sulpice la déplorable chapelle de Saint-Roch qui valut un si éclatant succès à Abel de Pujol, et dites, si, sur ce point-là seulement, il n'y a pas déjà toute une révolution.

L'observation de la vie faite par un œil que n'a pas faussé la contemplation inintelligente des plâtres et des marbres et qu'aucun souvenir inopportun ne sépare de la réalité, c'est une chose nouvelle en un temps où personne n'ose regarder les œuvres de Watteau, de Pater ou de Lancret, où le souvenir du dix-huitième siècle est abominé.

Comment Bonington a-t-il acquis cette exactitude et cette souplesse, ses lithographies nous le peuvent apprendre. Celui qui a dessiné ces foires et ces vues, qui a su rendre les attroupements, les bagarres et les cohues (2) en avait assez appris pour qu'une imagination sûre lui fournît toujours le geste décisif et la

(1) Voir encore, au Louvre (n° 659), une aquarelle de *Colleone*. Le caractère du monument y a été très bien saisi. De petits personnages servent à donner l'échelle et, indiqués par des taches, avivent de tons chauds l'ensemble de l'œuvre.

(2) Voir, parmi les lithographies de la *France Pittoresque*, *l'Eglise Saint-Sauveur de Caen*, la *Fontaine de la Crosse à Rouen*, la *Vue de Saint-Gervais et Saint-Protais à Gisors*, surtout la *Vue du gros Horloge de Rouen*, etc.

silhouette exacte. Si, comme il est vraisemblable, ces petites compositions furent peintes, pour la plus grande part, sans modèle, Bonington avait assez vu pour se passer, un instant, de guide.

N'allez pas croire, cependant, qu'il prête, à ses aristocratiques personnages, un laisser aller populaire. Il excelle à rendre les attitudes élégantes et molles, où le corps se détend sans perdre de sa distinction. Voyez les nobles accoudés sur un balcon de Venise, voyez la duchesse d'Étampes, voyez surtout ce François I[er] qui, superbe et nonchalant, s'étend avec un abandon insolent sur un fauteuil.

Si distingué qu'il soit, ce mérite n'est pourtant point celui par lequel Bonington s'élève le plus. Peut-être même n'y attachait-il pas, lui-même, une très grande importance. Charles Blanc a remarqué qu'il avait parfois emprunté à des tableaux célèbres certains personnages et qu'il n'avait fait aucun effort pour cacher ses plagiats. Indélicatesse ou impuissance ? non pas ; il lui importait peu d'inventer et il lui suffisait d'utiliser son butin d'une façon originale pour se croire dispensé de tout reproche.

Le mérite essentiel de Bonington c'est son génie de coloriste, et certes, il n'a emprunté sa palette à personne.

Il semble, dans ses tableaux à figures, avoir cherché par deux voies différentes l'harmonie colorée. Quelquefois, dans les *Gentilshommes de Venise* (1), par exemple, une lumière égale baigne la scène ; le plus ordinairement, l'effet est obtenu par un usage très étendu du clair obscur. Les œuvres, du premier groupe, sont peut-être les moins intéressantes, parce que l'art y est moins perceptible. Il faut un plus grand effort pour en analyser le charme discret; la qualité du coloris n'y éclate pas par des tons puissants mais se traduit par la délicatesse et l'à-propos de chaque touche. L'impression claire, légère, est analogue à celle que donnent les vues de Venise.

Il y a quelque chose de plus nouveau dans les toiles où Bonington a ménagé la lumière plus parcimonieusement. Il excelle à rendre la pénombre dans laquelle s'endorment les intérieurs et que les tentures et les draperies lourdes rendent plus profonde ; mais où les collerettes blanches et les robes de soie rouge chantent plus vives dans le silence qui les entoure et, par moments, les envahit. L'œil est d'autant plus attiré vers ces notes vibrantes qu'elles sont plus rares et qu'elles se détachent mieux au milieu des tons assourdis. Que les personnages soient des cardinaux ou des rois, qu'ils soient engagés dans une discussion dont l'Europe sera bouleversée, on les perd de vue, on ne suit plus leur conversation et le

(1) Sujet plusieurs fois repris par Bonington. Mouilleron a lithographié une toile, sur ce motif, de la collection A. Stevens.

regard hypnotisé par leur manteau qui illumine l'ombre ou par leur robe qui flamboie étrangement, s'arrête dans une contemplation très douce dans laquelle la pensée se repose ou se répand en vague rêverie.

Tout le tableau est composé pour faire valoir un ton central et son succès dépend de la note unique qui le domine : médiocre, s'il se suspend à une dominante médiocre, exquis, si le thème est délicieux. C'est ce qui distingue une œuvre comme le *Mazarin*, où la tache essentielle, la pèlerine du cardinal, est simplement bien venue, d'une œuvre comme le *François Ier et la duchesse d'Etampes* (1), où cette tache est d'une incomparable beauté.

On ne peut s'arracher à la contemplation de cette robe d'or « où la splendeur du soleil danse ». Elle donne la sensation pleine que provoquent les choses parfaites : on s'abandonne à son prestige, elle vous envahit : on peut s'attarder devant elle sans fatigue, et, quand on s'est éloigné, elle se représente par l'imagination à la pensée.

Les grands coloristes seuls ont eu un pareil bonheur d'expression. Il y a là certes plus de véritable jouissance que n'en pourraient donner tous les tableaux de l'époque impériale. Pour nous communiquer ce plaisir, Bonington l'a d'abord ressenti; il avait cette acuité privilégiée qui a manqué, je ne dis pas à tant d'amateurs, mais à tant de peintres et ce don il avait su le développer.

Toute son œuvre, on le sent, a été conçue sans effort et exécutée sans fatigue. Il offre ce spectacle bien rare d'un peintre qui a été porté par la nature et qui s'est livré sans contrainte à ses inclinations innées. On ne voit nulle part, chez lui, cette impression de gêne, de contrainte, qui est le signe des œuvres que la volonté a créées en violentant, en tourmentant le tempérament. Il n'a rien de cette tension où se roidissaient les élèves de David et l'on n'aperçoit pas non plus qu'il lui ait fallu un acte d'énergie pour se séparer d'eux. Aussi tout est-il, chez lui, léger et discret : comme il sent d'une manière exquise et qu'il se borne à traduire ses sentiments, il évite, sans s'en douter, les fautes dont ne préserve pas la science, les outrances, et les lacunes, signes des conceptions artificielles.

Il est d'autant plus légitime d'insister sur ce beau naturel qu'il a été plus rare dans notre siècle. L'effort qui règne chez les Davidiens dominera aussi la pensée de Delacroix et le pinceau de Decamps.

Une autre impression que laissent les œuvres de Bonington, c'est qu'elles ont été conçues et peintes avec amour. Celui qui les a créées s'est complu dans son travail; avant d'être exposées au jugement public, elles ont été pour lui le sujet de secrètes joies. Tout y respire l'allégresse.

(1) *Mazarin* au Louvre, sous le n° 1803; *François Ier*, sous le n° 1802.

Il y a en un mot, dans tout cet art, une extraordinaire santé (1). Rien n'y rappelle les préjugés, les modes, les luttes du moment. Rien n'y apparaît de ce qu'on appelle la « fièvre romantique ». Rien n'y est fait pour servir d'arme de combat, pour provoquer les applaudissements frénétiques ou les invectives furieuses. Bonington dit sa pensée, sans songer que d'autres pensent autrement que lui, sans se préoccuper ni des admirations ni des négations. A peine pourrait-on trouver, dans toute son œuvre, quelque trait qui sente un souci d'actualité ou un assujettissement au goût contemporain. Ainsi dans le *Mazarin*, la tournure du cardinal, sa tête aux poils ébouriffés ont quelque chose de tant soit peu factice, quelque chose de contourné et qui date : mais de tels écarts sont si rares, ils ont, d'ailleurs, si peu d'importance que l'on serait excusable de les omettre et de les oublier.

En résumé, Bonington a apporté au Romantisme un de ses traits essentiels, sinon le trait essentiel qui le constitue, en restaurant, en peinture, l'art de peindre. Dans son œuvre trop courte et trop vite interrompue, il n'y a ni grandes pensées, ni grands sentiments, ni grandes leçons ; il n'a même pas parcouru le domaine complet de la peinture ; il n'a tenté ni les compositions amples, ni les descriptions ; il n'a cherché ni les harmonies puissantes, ni les outrances géniales, mais il a *peint*.

Son pinceau léger, coloré, d'une finesse aristocratique, a réhabilité le métier décrié depuis plus de trente ans. Aussi, son influence a-t-elle été considérable, et elle s'est d'abord exercée sur celui qui personnifie le mouvement romantique, sur Delacroix. « J'ai eu quelque temps Bonington dans mon atelier, écrivait celui-ci le 31 janvier 1826 (2) ; il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là et je sens que je m'en suis bien trouvé ; » et, bien plus tard, en 1861, sollicité par Thoré de lui communiquer ses souvenirs sur Bonington, Delacroix exprimait encore, pour son ami disparu, la même admiration (3).

(1) Henri Regnault caractérisait ainsi l'art de Velasquez : « C'est une peinture jeune, *bien portante*, née sans effort, sans peine, sans fatigue. » Lettre à son père, de Madrid, s. d. (*Correspondance*, p. 185).

(2) Burty, *Lettres*, p. 84.

(3) Lettres du 31 décembre 1858, du 30 novembre 1861 et du 1er mars 1862. Burty, *Lettres*, p. 295, 343 et 352.

CHAPITRE CINQUIÈME

LES PEINTRES ROMANTIQUES. — DELACROIX

Dans son livre des *Maîtres d'Autrefois*, qui doit rester le bréviaire des historiens de l'art, Fromentin a insisté, à plusieurs reprises, sur ce fait étrange, en apparence, que le plus grand des peintres hollandais n'a ressemblé à aucun des artistes de cette école : « Il fait, dit-il, exception chez lui, comme ailleurs, en son temps, comme en tous les temps », et plus loin : « Il est le moins hollandais des peintres hollandais et, s'il est de son temps, il n'en est jamais tout à fait (1). » Ce que Fromentin dit de Rembrandt, en un sens et d'une façon moins absolue, pourrait être appliqué à l'œuvre d'Eugène Delacroix.

Salué, dès son apparition, comme un chef d'école, accusé par ses ennemis, non seulement de ce qu'ils appelaient ses crimes, mais des fautes qu'il avait, chez les autres, encouragées, revendiqué par les novateurs comme leur porte-drapeau et leur maître par la force de son génie, Eugène Delacroix a, en réalité, été, toujours, un isolé (2).

Isolé, il l'a été par tempérament et dans sa vie. S'il a aimé les réunions, s'il a même été ce qu'on est convenu de nommer un mondain, il ne s'est pas livré entièrement; il n'a pas fondé de famille, et il a vieilli, comme d'autres célibataires, sous la tutelle d'une vieille servante, qui faisait, autant qu'elle le pouvait, le vide près de lui. La solitude a toujours été, pour lui, nous l'avons déjà vu, le gage du travail et du progrès moral (3).

Comme artiste, il s'est, dès le début, isolé de propos délibéré. Alors qu'on venait près de lui, il s'est dérobé. Il a toujours refusé le titre de chef d'école que les acclamations lui conféraient. On ne l'a point vu agir par des conversations ou un enseignement (4). Où sont les élèves qu'il a formés? Il n'a jamais ouvert

(1) *Les Maîtres d'Autrefois*, p. 178 et 408.

(2) « Delacroix est un génie qui doit rester solitaire. » Jules Breton, *La Vie d'un Artiste*, LX, p. 184.

(3) Livre I, chapitre VII, p. 67 et 68.

(4) « Delacroix a été notre drapeau. Il a personnifié tout un monde d'aspirations hardies qui étaient dans l'air, bien qu'il n'ait pas eu d'enseignement direct sur notre génération. » Jules Breton, *Un Peintre paysan*, p. 253.

d'atelier public et, s'il a admis près de lui quelques artistes, ça a été pour s'en servir, ainsi que d'aides, et non pour les diriger.

A-t-il agi ainsi par prudence, pour n'être pas compromis par les excès d'alliés dont il n'estimait pas le talent ou par dédain? Peut-être; peut-être aussi avait-il le sentiment que ses efforts et sa direction seraient perdus, que, dans la voie où il s'était engagé, lui seul pouvait marcher, que ses leçons seraient repoussées ou dénaturées, qu'il était isolé par son génie.

Célèbre à 23 ans et, dès son premier tableau, redouté ou choyé à l'égal des plus illustres, maintenu au contact du public par une production abondante et ininterrompue, objet de discussions sans cesse renaissantes, champ de bataille des esthéticiens et des artistes, dans ce commerce perpétuel, où sa gloire a grandi chaque jour, peut-on dire qu'il ait été réellement compris?

Ses détracteurs n'entendaient rien à son art et l'on ne peut soutenir que ce fût seulement par idées préconçues et mauvaise volonté; ses admirateurs le louaient avec aussi peu de clairvoyance. Le mot juste a été rarement dit sur lui. Il se plaignait d'être « livré aux bêtes » et, sans doute, il englobait sous le même mépris presque tous ceux qui l'avaient jugé en bien et en mal (1).

La mort n'a pas éclairci le mystère qui couvre son art. Nul ne lui refuse plus le titre de maître qui lui fut parfois si violemment dénié, mais, après l'avoir classé, on se dispense d'étudier les œuvres pour lesquelles on professe une admiration platonique et, aussi bien, il est difficile de les étudier. Pour quelques-unes qui se laissent déchiffrer de suite, combien en est-il qui surprennent et qui étonnent. On n'arrive pas à Delacroix de plain pied; il faut, il faudra toujours une initiation, car il appartient à la race des peintres qui ont tout créé dans leur art.

La conception, les moyens, le but sont chez lui œuvres de création personnelle; c'est pourquoi il reste isolé et veut être éclairé par une glose. Cependant, comme il a vécu la vie de ses contemporains, compris, senti et souffert leurs idées, leurs émotions, leurs douleurs, il est en même temps une des images les plus fidèles de cette époque, au milieu de laquelle il reste comme une énigme.

Ce double caractère, nous allons essayer de le développer.

Eugène Delacroix est né en 1798 (2). Il a exposé à partir de 1822. Il ne nous

(1) « Les plus favorables pour moi s'accordent à me considérer comme un fou intéressant. » Lettre du 28 avril 1828 dans Burty, *Lettres,* p. 89.

(2) F. V. Eugène Delacroix (1798-1863), élève de Pierre Guérin, médaille de 2e classe, 1824, chevalier de la Légion d'honneur, 1831, membre de l'Institut, 1857, etc.; a exposé de 1822 à 1855. Plusieurs catalogues ont été édités de ses œuvres : Ph. Burty, *Catalogue de la Collection De La Combe,* 1863 ; *Catalogue avec Préface de la vente posthume des Œuvres de Delacroix,* 1864; D'Arpentigny, *Catalogue avec Préface de l'Exposition des Œuvres de Delacroix,* 1864 ; Ad. Moreau, *Delacroix et son Œuvre,* 1873 (nombreux fac-simile de gravures). Ils ont été rendus inutiles par Robaut et Chesneau : *Œuvre complet d'Eugène Delacroix,*

appartient donc que par huit années, c'est-à-dire par une faible période de son activité artistique qu'il a prolongée jusqu'au seuil de sa mort survenue en 1868. Pourtant, cette période est essentielle. Delacroix n'a pas eu l'occasion d'y développer son génie sous toutes ses formes et, par exemple, toutes ses grandes compositions décoratives sont postérieures à la Révolution de Juillet; mais, s'il n'a pas donné à son génie, avant 1830, toutes les applications dont celui-ci était susceptible, nous croyons que ce génie était, dès lors, entièrement constitué et, sans prétendre, dans notre analyse, échapper à la rigueur chronologique, il nous semble que ce sont les grands traits de sa physionomie artistique tout entière que nous allons être appelés à retracer.

Eugène Delacroix est tout le contraire de ces peintres faciles, dont nous aurons à parler tout à l'heure, qui disent tout ce qu'ils sentent au bout du pinceau et dont la pensée superficielle et banale se reflète sur la toile comme en une eau pure et sans profondeur. Chez lui, l'œuvre est le reflet de réflexions profondes et d'impressions complexes : pour le comprendre en tant qu'artiste, il faut l'avoir pratiqué en tant que penseur.

Grâce à son journal, à ses lettres, aux remarquables articles de critiques qu'il a lui-même écrits, nous pouvons pénétrer assez intimement dans sa pensée, mesurer la portée de sa méditation et admirer l'ampleur de son esthétique picturale.

Pour Delacroix, les idées et les sentiments que les mots peuvent exprimer n'embrassent qu'une partie et peut-être la moins considérable de l'âme humaine. Au-delà des formes que le Verbe traduit, l'analyse aperçoit des idées et des sentiments obscurs et profonds, pour lesquels la dure précision n'est point faite et que la logique ne peut définir. Ce sont des raisons que la raison ne connaît pas, mais dont elle ne peut nier ni l'existence ni l'importance.

Ces fibres mystérieuses de notre être, nous les sentons parfois vibrer quand une émotion nous domine tout entiers et nous éprouvons, à la fois, combien elles sont insaisissables et combien elles plongent dans notre cœur. Bien qu'elles échappent en partie à la conscience et que nous ne les entrevoyions qu'à travers un voile, elles sont, en définitive plus réellement nous-mêmes que la raison qui,

Peintures, Dessins, Gravures, Lithographies, catalogué et reproduit par Alfred Robaut, commenté par Ernest Chesneau, 1885. Les articles de Revues publiés par Delacroix ont été recueillis par Piron, *Eugène Delacroix, sa Vie et ses Œuvres*, 1865. Ph. Burty a publié les lettres du maître. Son journal a été édité par Paul Flat, Paris, 1893. L'œuvre gravé et lithographié de Delacroix au Cabinet des Estampes est presque complet. Charles Blanc, Amédée Cantaloube (1864), Ernest Chesneau (1861), Henri du Cleuziou (1865), Charles Coligny (1861), G. Dampt (1885), G. D'Argenty, Louis de Loménie (1844), Henri de la Madeleine (1864), Eug. Mirecourt (1864), Théophile Silvestre (1864), etc., ont écrit des biographies de Delacroix. Consulter encore : Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques sur Delacroix;* Georges Sand, *Histoire de ma Vie* (V^e partie, chapitre v), Paris, 1856; Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, 1867 ; Jean Gigoux, *Causeries sur les Artistes de mon temps.*

à la surface, enchaîne nos idées, et les rend communicables par l'intermédiaire de signes exacts.

A ces deux parties de nous-mêmes, que Pascal appelait la raison et le cœur, répondent des arts différents : à la raison, la littérature, au cœur, la musique et pour Delacroix, la peinture.

La prédilection qu'il a pour la musique (1) et le peu d'estime relative qu'il ressent pour la littérature, Delacroix les laisse percevoir à chaque page de son journal : « Toutes leurs tragédies, écrit-il en 1824 (2), sont trop positives » ; ce qui veut dire qu'elles s'adressent trop exclusivement à la manie raisonnante. A ses yeux, peinture et littérature se développent dans des domaines tout à fait distincts. Aussi n'essaye-t-il pas de mettre entre ses jugements littéraires et ses préférences artistiques un accord apparent : ce sont choses qui ne se ressemblent ni ne se comparent : il juge les lettres d'après l'idéal qu'il leur propose c'est-à-dire l'accord avec la raison et, par conséquent, il les veut avant tout logiques ; cela n'a rien à voir avec ses théories sur la peinture dont l'idée est tout autre. Il n'aime pas les transpositions d'art et reproche à Victor Hugo, à Lamartine et aux Lyriques de les avoir tentées.

La musique est imprécise et remue l'âme violemment sans que la raison y ait la moindre part. Le caractère ondoyant de cet art, qui ne s'impose pas, mais se transforme, se métamorphose pour chacun de nous et pour chacune de nos dispositions, en est, aux yeux de Delacroix, le premier mérite. Le musicien pénètre profondément, tandis que le littérateur caresse à fleur de peau. L'un n'éveille que la curiosité, l'autre vous prend et vous subjugue. Le poète nous effleure à peine ; la musique établit entre les âmes une directe communication ou, pour mieux dire, une communion.

Placée entre ces deux formes d'art si tranchées, la peinture pourrait hésiter sur ses voies ; mais, selon Delacroix, ce serait lui faire faire fausse route que de l'engager dans le sentier littéraire. Les lignes, les formes et les couleurs, non plus que les sens, ne se prêtent à l'expression nette et distincte d'une idée logique ou d'un sentiment précis. La recherche de semblables effets les détourne même de leur but et se poursuit au dépens de l'art (3).

Jusqu'à ce point, Delacroix est d'accord avec les autres Romantiques, mais, à partir de ce moment, il va se séparer d'eux et les dépasser infiniment. Pour ne pas tomber dans la littérature, la peinture sera-t-elle obligée de se restreindre

(1) « Il n'y a rien à comparer à l'émotion que donne la musique : elle exprime des nuances incomparables. Les dieux, pour qui la nourriture terrestre est trop grossière, ne s'entretiennent certainement qu'en musique. » Eug. Delacroix, *Journal*, 20 janvier 1855.

(2) *Journal*, 4 mars 1824.

(3) « La peinture est plus vague que la poésie malgré sa forme arrêtée pour nos yeux. C'est un de ses plus grands charmes. » *Journal*, 11 janvier 1857.

aux limites étroites d'un art purement extérieur ? Delacroix ne le pense pas. Il admire chez son ami Bonington « cette légèreté dans l'exécution qui fait de ses ouvrages des espèces de diamants dont l'œil est flatté et ravi indépendamment de tout sujet et de toute imitation » ; mais il croit que le peintre peut et doit aller plus loin.

Si la peinture, comme la musique, balbutie le langage de la raison et ne peut proposer à l'intelligence que des énigmes d'une solution plus ou moins aisée, comme la musique aussi elle parle au cœur et, de ce côté, un champ immense lui est ouvert. « L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit les figures de la nature extérieure mais il pense intérieurement de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes, à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant mais en altérant son essence déliée ; aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens et des peintres. L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel, car, chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire, à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens (1). » La peinture, écrit encore Delacroix, « ainsi que la musique sont au-dessus de la pensée, de là leur avantage sur la littérature par le vague » (2) ; et, familièrement, dans une lettre à Georges Sand (3) : « ce qui fait le beau de cette industrie-là consiste dans des choses que la parole est inhabile à exprimer. »

Ainsi, l'artiste dédaigne les idées de littérateurs et leur oppose les idées de peintres (4) plus intimes et plus amples.

Dans une pareille théorie, la beauté plastique n'a plus qu'une part secondaire (5). Considérée en elle-même, si elle se réalise par des combinaisons de lignes et de formes, elle reste en dehors de l'âme, elle est froide et insuffisante. C'est une construction géométrique délicate ou une calligraphie à laquelle on peut accorder l'intérêt que l'on donne aux objets dont les auteurs ont surmonté de grandes difficultés. Celui qui ne va pas plus loin reste au seuil de l'art. De là, l'antipathie essentielle qui sépare Delacroix d'Ingres, d'Ingres dont il n'a jamais contesté le talent (6) mais à qui il reprochait l'absence de cœur (7).

(1) *Journal*, 8 octobre 1822.

(2) *Journal*, 26 janvier 1824.

(3) Georges Sand, *Histoire de ma Vie*, tome IX, p. 173.

(4) « On nous juge toujours avec des idées de littérateurs et ce sont elles qu'on a la sottise de nous demander. Je voudrais bien qu'il soit aussi vrai que vous le dites que je n'ai que des *idées de peintre :* je n'en demande pas davantage. » Lettre de Delacroix à Thoré.

(5) *Journal*, 9 février 1847.

(6) Burty, *Lettres de Delacroix*, p. XIX, témoignage de Léon Riesener ; *Journal*, 4 avril 1824.

(7) Lettre de Delacroix à Thoré, 184 ? « Cette absence de cœur, d'âme, de raison, enfin de tout ce qui touche *mortalia corda.* »

Que la beauté s'anime, qu'elle devienne l'expression parfaite de la vie, que le sang circule plus rapide dans la poitrine des héros, que les muscles mieux proportionnés soient aussi les plus forts, alors la beauté s'achève et se rend digne de l'artiste, parce qu'au lieu de jouer sur l'œil, elle pénètre au fond de nous.

Ainsi s'explique l'admiration sincère que Delacroix éprouve pour l'antiquité. La sculpture grecque n'est plus un répertoire de formes mortes que l'on puisse directement s'approprier et combiner à son gré. La grandeur en est dans la vie (1) et le mythe de Pygmalion, que Girodet et d'autres peintres ont traduit sans le comprendre, renferme en lui une haute signification.

D'ailleurs, mû par un instinct sûr, ce n'est pas vers les œuvres surfaites par l'admiration contemporaine, sur l'*Apollon du Belvédère*, ou l'*Antinoüs* que se porte son attention ; c'est l'étude des médailles, plus ancien et plus direct témoignage, qu'il s'impose et, dans son *Journal*, « Beaucoup de médailles, écrit-il, voilà pour le nu » (2).

On connaît la belle série de lithographies qu'il a faites d'après la collection du duc de Blacas (3). Dépréciées par Charles Blanc, qui s'est cru permis d'en donner une reproduction caricaturale pour confirmer ses reproches (4), elles ont souvent été durement jugées ; on les a considérées comme d'informes ébauches. Une partie de ces attaques vise, nous le verrons tout à l'heure, la méthode même de dessin de Delacroix ; mais, s'il n'a pas rendu la pureté des lignes qu'il n'a pas cherché à traduire et que le temps pouvait avoir effacées sur ces médailles, il en a, du moins, supérieurement interprété la majesté, l'ampleur, le vigoureux relief, la large facture : la vie, en un mot, dont elles débordent et qu'un dessin plus exact et plus servile eût, peut-être, figée. Ainsi, même dans l'art antique, même dans la beauté, c'est l'expression qui attire Delacroix et l'art qu'il veut créer sera, comme la musique, avant tout, expressif.

Créer un art expressif, c'est y associer intimement sa personnalité et, pour exciter nos larmes, étaler ses douleurs ; c'est donner à son œuvre un caractère lyrique. C'est aussi courir de graves risques, car un homme médiocre peut faire de la bonne peinture, tandis qu'il n'appartient qu'à une âme supérieure de nous forcer à partager ses pensers et ses passions. Combien de peintres y ont-ils réussi ? Il est vrai que le plus grand de tous les peintres, Rembrandt, a trouvé dans sa sensibilité les plus admirables inspirations et que les cris de pitié divine et humaine que lui arrachait le spectacle de la divine tragédie sont les œuvres les plus sublimes que le pinceau ait enfantées.

(1) Ce qui caractérise l'antique, c'est l'ampleur savante des formes combinée avec le sentiment de la vie. » Delacroix, *Prudhon*, dans Piron, p. 206.

(2) Mercredi 7 avril 1824.

(3) Catalogue de Robaut, 3e série, nos 144-148 ; comparer une lithographie d'après une métope du Parthénon, n° 149.

(4) Dans *Les Artistes de mon Temps*.

L'âme de Delacroix n'a pas cette profondeur dramatique et il n'a pas, non plus, la puissance qui domine les événements et les comprend avec sérénité. Dans ses ouvrages, les conceptions supérieures sont rares; on ne peut même dire que sa pensée et sa sensibilité soient originales. Mais, si l'artiste ne s'élève pas au-dessus de nous, il nous touche parce qu'il est l'écho de l'émotion universelle, parce qu'il est véritablement humain. L'émotion naît, non de la rareté du sentiment, mais de la forme parfaite dont ce sentiment est revêtu. Ce sont de beaux lieux communs renouvelés et réchauffés par la manière dont ils sont présentés (1).

Il ne faut donc pas chercher dans les toiles de Delacroix une philosophie que l'on s'efforcerait en vain de trouver. Il ne faut pas non plus s'arrêter à leur surface. A les regarder, avec attention, on cesse de s'intéresser uniquement à des couleurs et à des formes et l'on répète, en le modifiant, le mot que Vauvenargues appliquait aux excellents auteurs : « on est ravi car on s'attendait à trouver un peintre et l'on voit un homme. »

Cet homme est d'un caractère plutôt mélancolique. Sans avoir éprouvé les déchirements de René ni les douleurs du jeune Werther, il est, cependant, leur contemporain et la vie lui présente plus de spectacles tristes que d'occasions de rire. Ses modèles favoris sont sublimes et austères et les figures puissantes mais moroses de Michel Ange et de Dante l'ont longtemps hanté. A leur contact, son esprit s'est élevé et s'est assombri et ses œuvres capitales sont consacrées à la religion de la douleur. Son imagination ardente s'émeut à toutes les souffrances, à celles des hommes, à celles des damnés, à celles des Dieux (2). Faust, Hamlet (3), sont ses héros. Le drame extérieur, l'action, les batailles, les ruées de la foule qu'il a pourtant supérieurement rendues (4) le touchent moins que les émotions intérieures, celles qui restent concentrées et se traduisent par des attitudes où se devinent la désespérance ou la résignation (5).

Dante et Virgile, conduits par Phlegyas, traversent le Styx (6). Dante, épouvanté, contemple avec horreur les mystères infernaux qu'il découvre pour la première fois; mais Virgile auquel, par un serrement de mains, il semble demander une consolation, un soutien moral, Virgile ne trouve pas une parole pour le

(1) Voir dans le *Journal*, 15 mai 1824, toute une théorie de l'usage des lieux communs. « Tu peux ajouter une âme de plus à celles qui ont vu la nature d'une façon qui leur est propre. Ce qu'ont peint toutes les âmes est neuf par elles, et tu les peindras encore neuves ! Ils ont peint leur âme en peignant les choses et ton âme demande aussi son tour..... »

(2) *Massacres de Scio, Dante et Virgile, Le Christ au Jardin des Oliviers.*

(3) « Personne n'a senti comme Delacroix le type douloureux de Hamlet. » Georges Sand, d'après Silvestre, *Les Artistes Vivants*, p. 48.

(4) *Le Pont de Taillebourg, Le Meurtre de l'Évêque de Liège, Boissy d'Anglas au premier prairial.*

(5) « Ce sens du mystérieux qui me préoccupait dans ma peinture... » *Journal*, 30 juin 1856.

(6) Salon de 1822, au Louvre, sous le n° 207.

rassurer : la tête à moitié enveloppée dans son manteau, il regarde, lugubre, sombre et froid, les choses auxquelles il est défendu de rien changer et refrène en son cœur une inutile lamentation.

Plongés à demi dans le fleuve de feu, les damnés assiègent la barque et essayent vainement d'y pénétrer. L'un d'eux s'y est accroché d'un bras; l'autre s'y cramponne et mord le bois de la proue; un troisième, pour se hisser, piétine un damné qui lâche prise en hurlant, et, lassé d'un effort stérile, couché sur le dos, un d'eux se laisse rouler par la vague, fermant les yeux et rêvant une impossible mort. Mais Ugolin, à qui l'ardeur de la vengeance fait oublier tout regret des supplices endurés, poursuit son exécrable festin sans lever la tête et sans apercevoir l'espoir fugitif et sans cesse déçu d'une évasion.

Cependant le nocher, brute indifférente et superbe, poursuit impassible sa tâche et manœuvre la rame parmi les flots sanglants et noirâtres.

C'est par ce tableau de terreur implacable, par ce spectacle de la désespérance que Delacroix ouvre son œuvre. Jamais il ne donnera à la plainte humaine une expression plus dramatique, jamais il ne retrouvera mieux le chemin du cœur et ne provoquera une plus complète émotion. C'est que, sans arriver jamais à l'allégresse, son imagination ira, peu à peu, se rassérénant et, si nous le suivions au delà de 1830, nous verrions le calme renaître sur la mer agitée de son esprit.

Deux ans plus tard, dans ses *Massacres de Scio* (1), il ne représente plus la révolte, mais la résignation morne sous une irrémédiable adversité.

Les Turcs ont débarqué à Scio et ils ont commencé un saccage méthodique. Les oliviers sont coupés, les vignes arrachées; les maisons ont été brûlées et les champs détruits; vieillards et hommes mûrs ont été massacrés; parmi les femmes et les enfants, on en a réservé quelques-uns pour les marchés de Constantinople, les autres sont morts.

L'œuvre de destruction s'achève. Un turc enlève une jeune fille destinée au harem et frappe la mère qui, cramponnée à son cheval, essaye de le fléchir ou de l'arrêter.

Au-devant de la scène, des hommes et des femmes agonisent, et, parmi eux, un homme, dans la force de l'âge, assis avec une gravité orientale, attend, morne et résigné, la mort. Sans cris et sans colère, il se courbe sous une fatalité inéluctable et, comme l'indien attaché au poteau de supplice, il dissimule sa douleur et brave le vainqueur par l'impassibilité.

En 1827, Delacroix expose le *Christ au Jardin des Oliviers* (2), qui décore maintenant le transept nord de l'église Saint-Paul, à Paris. Nulle toile n'a été, plus

(1) Salon de 1824, au Louvre, sous le n° 208; esquisse au Musée Rath à Genève.

(2) *Le Christ dans la nuit où il fut trahi, seul sur le mont des Oliviers, est visité par les anges.*

que celle-là, reprochée à Delacroix par ses propres admirateurs. Aux yeux de Petroz (1), c'est un « assez pauvre tableau presque banal de conception et de facture. » En réalité, c'est une des plus belles œuvres du maître et de notre siècle.

En tant que peinture, c'est un morceau achevé : comme chez Rembrandt, la lumière tombe sur le groupe du Christ et des Anges et noie le reste dans une brume épaisse. Les anges ondulent en un mol abandon, d'une façon vraiment aérienne. Ils apportent, sans doute, des consolations, mais le Christ, d'un geste point théâtral, ni littéraire et sans précision anecdotique, les repousse et s'affaisse, tragique, sur le sol. La couleur est riche, mais d'une harmonie sourde qui n'atténue pas l'intime douleur dont l'œuvre est chargée.

Ce qu'on y lit, ou plutôt ce qu'on y devine, c'est la désespérance des grandes âmes que la nature essaye, en vain, de consoler. Sur le drame chrétien plane le souvenir de Prométhée visité, sur son rocher, par les Océanides.

A Nuremberg, lorsque Veit Stoss ou quelque autre imagier sculptait la nuit des Oliviers, il avait soin d'offrir au Christ agenouillé en prière l'apparition de Dieu le Père, et si, par hasard, la figure de Dieu n'avait pu trouver place sur le bas-relief, on sentait, néanmoins, qu'il n'était pas absent. Le visage du Christ respirait la confiance et la foi et les personnes pieuses s'édifiaient à la vue d'une scène pieusement conçue.

Bien que suspendue aux voûtes d'une église, la toile de Delacroix n'est plus une œuvre chrétienne. Dieu n'apparaîtra pas au Christ qui implore son secours. Le ciel se tait à son appel poignant; la voix de celui qui crie ne trouve point d'écho dans le désert.

Ainsi le divin Fils parlait au divin Père,
Il se prosterne encore, il attend, il espère,
Mais il remonte et dit : « que votre volonté
Soit faite et non la mienne et pour l'éternité. »
Une terreur profonde, une angoisse infinie
Redoublent sa torture et sa lente agonie.
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
La terre sans clartés, sans astre et sans aurore,
Et sans clartés de l'âme, ainsi qu'elle est encore,
Frémissait (2).

La vie n'offre pas de joies à ceux qui ont vécu pour la pensée ; elle trompe, aussi, ceux qui ne lui ont demandé que les jouissances sensuelles.

(1) Petroz, *L'Art et la Critique*, p. 45.
(2) Alfred de Vigny, *Le Mont des Oliviers*, III.

Sur le bûcher que les fumées et la flamme menacent déjà d'envahir, Sardanapale (1) regarde, pour la dernière fois, les objets, parmi lesquels il se complaisait. Elles vont périr avec lui, les esclaves blanches dont le corps souple ondulait, en un rythme voluptueux, au son des tambourins et des harpes. Il n'entendra plus le rire étrange des esclaves noirs achetés, à grand prix, dans les marchés de l'Afrique lointaine; les cavales qui traînaient son char de guerre ne henniront plus. Les perles vont se noircir ; l'or fondu se mêlera aux métaux vils et, des étoffes tissées dans le Harem, il ne subsistera plus qu'une poussière. Le palais aux colonnes massives, le lit même où il repose, le lit orné de têtes d'éléphants, chef-d'œuvre des artistes de l'Asie, tout cela sera bientôt consumé. Sardanapale, pourtant, n'est point ému. Les gémissements des esclaves, les cris des femmes et des chevaux qu'on égorge ne montent pas jusqu'à lui. Le souvenir de son empire et de sa gloire ne tourmente point son cœur impassible. Il abandonne, sans regret, le monde dont il a épuisé les jouissances vaines et se confie à la mort qui le délivrera de son ennui.

Delacroix choisit rarement le moment où le drame se déploie en un acte extérieur, en une série de gesticulations. Fidèle au précepte d'Horace, dont il devait donner plus tard une illustre application, il ne montre pas Médée égorgeant ses enfants sur la scène (2). Il va même plus loin : non seulement il ne présente pas l'acte, mais ce n'est pas l'acte, pressenti ou regretté, qui appelle notre émotion : nous ne nous intéressons directement ni au supplice des Damnés, ni à celui du Christ, ni au massacre des Grecs : mais Delacroix nous fait entrer dans l'âme de ceux qui en furent les acteurs ou les témoins : c'est le drame intérieur qui lui arrache des gémissements.

Aussi ses héros demandent à être regardés au visage et c'est par eux que nous apprenons le sens des scènes auxquelles ils sont mêlés : c'est dans les yeux de Dante qu'il faut lire l'Enfer et dans la figure du Grec blessé la désolation de Scio ; c'est la figure impassible et hautaine des Vénitiens qui nous explique la mort de Marino Faliero.

Tous ces personnages d'ailleurs se ressemblent par leurs traits essentiels. Ils n'ont pas cherché, dans la vie, les plaisirs du corps ; ils n'y ont pas trouvé les joies de l'âme. Leur stature est élégante et élancée, plus, peut-être, que les proportions de la nature ne le permettent ; leur corps nerveux et aristocratique ne s'est attardé ni aux longs repos, ni aux banquets, et leurs figures disent le tourment de leur pensée. Leur teint est blême, terreux, livide ou verdâtre ; les yeux profondément enchâssés, noyés d'obscurité sous l'arcade sourcilière, luisent d'un

(1) *Sardanapale* (Salon de 1827), copie au Musée de Tours. Sirouy en a fait une fort méchante lithographie.

(2) *Médée* (1838), au Musée de Lille.

éclat triste. Leur bouche, aux lèvres sèches et minces, se contracte souvent en un rictus. Ils ont, presque tous,

Les visages rongés par les chancres du cœur (1).

Parmi les horreurs qu'ils traversent, une impression commune se lit sur leurs fronts, celle d'une suprême lassitude qui fait taire les révoltes devant le sentiment de l'inévitable, la conscience résignée de leur néant. Comme Claude Frollo, ils ont, eux aussi, lu sur les vieilles pierres le mot mystérieux 'Ανάγχη.

Il n'est point nécessaire d'appuyer sur tout ce que ces idées ont de malsain, de faux, de convenu et de recommencer un procès cent fois jugé. Delacroix, luimême, transforma, plus tard, sa philosophie et, sans se dégager jamais complètement de ces tendances, il sut donner, à son génie maladif, plus de sérénité. Les preuves de cette évolution sont surabondantes.

Travaillé de semblables pensées, on comprend que Delacroix se soit irrité de cette épithète de coloriste qu'on lui jetait à la tête à tous propos (2) : non qu'il se défendît d'avoir, effectivement, attaché un grand prix à la couleur, mais il connaissait la tyrannie des mots ; il savait que les phrases toutes faites dispensent de comprendre ou de juger et ne pensait pas qu'on lui rendît justice en ne louant, chez lui, que l'exécution.

Il n'était pas, uniquement, coloriste. Nous n'avons pas à le regretter ni à rechercher le peintre qu'il eût pu être s'il avait porté toute son attention sur la pratique matérielle de son art. Pourtant, comment s'empêcher de marquer les périls et les conséquences fâcheuses de son esthétique ? Sans doute, la formule de son art était magnifique, mais, à vouloir trop embrasser, il s'est, peut-être, compromis comme coloriste et n'a pas néanmoins obtenu tous les effets qu'il désirait.

Il n'était pas de la race facile des peintres des âges de santé morale. Ceux-là, gais et superficiels comme Rubens, graves comme Titien, religieux avec Lesueur ou Philippe de Champagne, savent exprimer, et sans effort, leurs pensées : ils font vibrer, comme le voulait Delacroix, en se jouant, toute une âme sur leur toile. Ils ont aperçu la vie tout uniment ; ils la traduisent de même, et le monde des émotions qu'ils ont ressenties s'évoque aisément en nous.

L'âme plus complexe, plus inquiète de Delacroix, pleine d'aspirations mal définies, de sentiments artificiellement nés et artificiellement nourris, agitée de douleurs irréelles et de désespoirs factices, guindée sous une perpétuelle surveillance, fouettée, chaque jour, par le contact des plus hautes mentalités, cette âme, agitée d'indécisions et de recherches, ne pouvait se communiquer avec

(1) Baudelaire, *Fleurs du Mal*, V.
(2) *Journal*, 13 mars 1847.

aisance et simplicité, parce qu'elle n'était ni aisée, ni simple. Pour l'extérioriser, pour la mettre en contact avec la nôtre, Delacroix se roidit dans une tension perpétuelle et, se débattant contre les voiles qui cachaient aux autres des aspirations obscures à lui-même, il se dépensa en des œuvres laborieuses, où l'on est moins touché de ses sentiments que de l'effort qu'il a déployé pour les exprimer.

De là, cette impression de malaise que nous éprouvons près de lui. Il a voulu trop dire et il ne savait pas exactement ce qu'il voulait dire. Il a été, comme l'a écrit Richard Muther (1), d'un mot définitif, non un Dieu mais un Titan. Jamais, il n'est arrivé à cette plénitude, qui est le propre des maîtres classiques ; jamais, il ne s'est reposé, comme eux, dans la sérénité d'une création née sans peine. Ce n'est pas qu'il leur fût inférieur, mais il a parcouru des chemins moins faciles et il a porté la peine d'être venu dans un monde trop vieux.

Il est de notre siècle; il y est autant soumis que Bonington a su s'en dégager, et c'est pourquoi, il se distingue des grands coloristes qui, sans être inexpressifs, ne furent pas dominés, ainsi qu'il le fut lui-même, par le souci de faire admirer, sous des formes visibles, l'univers invisible de la pensée.

Ce qui, malgré tout, a sauvé Delacroix et l'a maintenu au rang des grands maîtres, c'est qu'il n'a jamais cru que des deux termes, l'invisible et le visible, le second dût être sacrifié au premier et qu'on pût, par de méchantes images, évoquer des fortes idées. Bien qu'il ait, peut-être, élargi, outre mesure, les bornes de la peinture, avant tout il est resté peintre; aussi sa technique offre-t-elle autant d'intérêt, au moins, que sa pensée.

Comme sa conception lui appartient, ainsi son métier est à lui (2); sans en avoir inventé les recettes, il les a modifiées et les a marquées de son cachet. Il a été regardé comme un ignorant et comme un barbouilleur par des gens, dont les principes étaient différents des siens, et qui ne se sont pas donné la peine de s'en apercevoir. En réalité, il a été, en même temps qu'un très remarquable coloriste, un très remarquable dessinateur, mais d'une couleur et d'un dessin dont les règles étaient, autour de lui, inconnues.

Le langage, expression de la pensée courante, reconnaît aux artistes le droit d'user de la couleur selon plusieurs systèmes différents : l'un aime les colorations chaudes, l'autre les tons grisâtres, les harmonies éclatantes ou sourdes; pour le dessin, au contraire, on n'admet point tant de liberté et, d'après la foule, un artiste dessine bien ou dessine mal. Ceci laisse à supposer que le dessin a des règles fixes, qu'il est quelque chose d'absolu, d'invariable, une science,

(1) *Geschichte der Malerei*, XI, p. 317.

(2) « Ce qui met la musique au-dessus des autres arts (il y a de grandes réserves à faire pour la peinture précisément à cause de sa grande analogie avec la musique) c'est qu'elle est complètement de convention, et, *pourtant, c'est un langage complet : il suffit d'entrer dans son domaine.* » *Journal*, 20 janvier 1855.

en un mot, aux méthodes exactes, que l'on possède plus ou moins complètement. Rien de plus faux qu'une pareille conception. Le dessin est une création artificielle, une pure abstraction, un système d'interprétation pour rappeler les formes que la nature nous offre, toujours, colorées et pénétrées les unes par les autres. Le contour n'existe pas dans la nature et la ligne, qui l'exprime, est d'institution humaine (1). Le dessin est donc un langage et chaque artiste a le droit d'en modifier les conventions, pour le rendre plus intelligible.

De là plusieurs manières possibles de dessiner bien. Pour David, dessine bien celui qui imite les formes par des traits accusés et un modelé rond, en rectifiant les défauts de son modèle par le souvenir de modèles plus parfaits. Pour Ingres, l'excellent dessinateur est, au contraire, celui qui, débarrassé de toute science inutile et déformatrice, reproduit exactement et, dans toute son individualité, le modèle qu'il a choisi, en donnant au trait, tantôt délié, tantôt écrasé, une compréhension suffisante pour rendre presque inutile tout essai de modelage par les ombres. Ces deux systèmes s'accordent sur l'importance qu'ils accordent au contour et la prédominance qu'ils assurent à la *ligne*. Ils répondent à l'opinion vulgaire qui veut qu'un beau dessin soit celui dont les lignes sont judicieusement tracées.

Mais il est des artistes que les contours intéressent moins que les formes qu'ils limitent et qui s'attachent surtout à reproduire les masses en qui ces formes se décomposent. La ligne cesse d'être, pour eux, l'élément principal ; elle s'associe au modelé ou lui cède le pas. Tels furent, nous l'avons vu, Géricault ou Prudhon (2), tel fut, à leur suite, Delacroix. Delacroix apprit, des Anglais et de ces maîtres, que la lumière, au lieu de se disperser sur les choses, se rassemble en certains centres et qu'elle résume les reliefs, en les simplifiant. Il essaya, dans son dessin, moins de dire la forme exacte des corps, que les apparences qu'ils prennent, sous l'action de la lumière. La lumière les frappe en quelques points et, de ces centres lumineux à l'ombre, il se fait une série de dégradations insensibles.

Delacroix partit de cette observation, dont il exagéra la portée, pour décomposer les formes et, surtout, la forme humaine en masses ovoïdes éclairées dans leurs centres, et se confondant par les ombres ; il dessina « par noyaux (3) ». Il a tiré, de ce parti pris, des résultats très heureux : les damnés de *Dante et Virgile* lui doivent leur modelé puissant et savoureux. Souvent aussi, sa vue est trop compliquée et donne au dessin un aspect surchargé et lourd. Il arrive que tel torse, selon une comparaison vulgaire, ait l'aspect d'un sac de noix.

(1) Lettre de Delacroix du 15 juillet 1849. Burty, *Lettres...*, p. 203. — « Il n'y a pas plus de contours qu'il n'y a de touches dans la nature. » *Journal*, 13 janvier 1857.

(2) Voir I, II, p. 20 et III, II, p. 140.

(3) Silvestre, *Histoire des Artistes vivants*, p. 50.

Quant aux contours, à consulter son *Journal* (1), on croirait qu'ils ont été sa constante préoccupation : il les veut marqués, exagérés, il reproche à tel peintre de les avoir atténués; en fait, il les a médiocrement soignés. S'il n'a pas d'indécision, en revanche il est plein d'incorrections. Cela, certes, ne condamne pas son procédé. Il a parfois mal étudié les extrémités; les attaches anatomiques restent douteuses; il a exagéré, hors de toute mesure, certaines proportions, dessiné des cous invraisemblables (le bourreau de *Marino Faliero*), imaginé des attitudes contournées (illustration de *Faust*); ce sont des erreurs ou des maladresses qu'on ne peut imputer au système dont il use. Mais on comprend que, là même où il est correct, son procédé ait suffi à dérouter le public et à répandre cette erreur qu'il dessinait au hasard. C'est ainsi qu'on a calomnié les lithographies de médailles antiques, dont nous parlions tout à l'heure : comme il les avait dessinées par masses, par noyaux, dans leur vie et non dans leurs squelettes, on s'est imaginé qu'on était en présence d'ébauches bâclées, et l'on a préféré, à ces interprétations sincères, les planches au trait inexpressives où le début du siècle avait cru emprisonner l'antiquité.

De ces explications, nous ne prétendons pas conclure que Delacroix puisse servir de modèle, en tant que dessinateur. Jean Gigoux prétend qu'il avait l'habitude de dessiner, chaque matin, d'après l'antique ou d'après Raphaël (2); témoignage fort suspect et qui, du reste, ne forcera l'admiration d'aucun amateur. Pourquoi ne pas avouer que Delacroix a souvent mal dessiné? Il a mal dessiné, parce qu'il n'avait pas le respect du modèle, qu'il le subissait avec impatience, dans les études préparatoires, et l'éliminait, dans le travail de composition définitive. Puis, il subordonnait la correction de détail à l'effet d'ensemble; il avait, aussi, certaines de ces habitudes de mains contre lesquelles les peintres ne se peuvent prémunir et qui constituent souvent la meilleure part de leur originalité. Enfin son imagination, ardente et violente, faisait subir aux choses d'irréfléchies transformations (3). Cette impatience du génie agit aussi, sur sa couleur, d'une façon perturbatrice.

De tous les coloristes, Delacroix est certainement celui dont les œuvres se déchiffrent le moins aisément, et se dérobent le plus à l'admiration du profane. Il est besoin de peu de préparation pour jouir d'un tableau de Rubens ou de Titien : il suffit presque d'ouvrir les yeux et d'être clairvoyant. Il ne suffit pas de dispositions naturelles pour approcher de Delacroix.

(1) « La première et la plus importante chose en peinture, ce sont les contours. Le reste serait-il extrêmement négligé que, s'ils y sont, la peinture est ferme et terminée... *Commencer toujours par là.* » 1er avril 1824, *Journal;* voir aussi, 11 avril.

(2) Jean Gigoux, *Causeries,* p. 70; voir aussi p. 65.

(3) « Je ne sais quel tourment s'empare de son âme : son œil s'effare et s'hallucine, son imagination si magistrale se complique de névrose et il pousse le lyrisme de la couleur jusqu'au délire... » Jules Breton, *Un Peintre paysan,* p. 249 et suivantes.

Lorsque M. Jules Breton, au sortir de l'atelier de Vonderhaert, arriva à Paris en 1845, les tableaux de Delacroix lui parurent hideux : « Sa couleur, dit-il (1), me parut terne et boueuse, tout en m'impressionnant étrangement. » Cet aveu d'un artiste éminent, dont la sincérité est indéniable, nous est un précieux témoignage et couvre ce qui pourrait paraître trop hardi ou trop irrévérencieux dans les lignes qui vont suivre.

Oui, si, dès la première impression, Delacroix émeut profondément, ce contact n'est pas agréable et, non seulement la couleur ne frappe pas par son excellence, mais on est disposé à lui imputer de graves défauts. Cela n'est pas vrai seulement, pour les personnes qui ne l'ont jamais étudié : ceux qui le connaissent déjà, qui l'aiment depuis longtemps, sont sujets à ces impressions, quand ils abordent des œuvres qu'ils ignoraient. *La Justice de Trajan*, à Rouen, la *Mort de Marc-Aurèle*, à Lyon, la *Bataille de Nancy*, à Nancy, *Chactas* aux galeries Durand-Ruel, nous ont d'abord paru plus étranges qu'admirables. La seule *Médée*, du musée de Lille, s'est imposée à nous dès la première apparition. De ce fait, on peut donner des raisons techniques et des causes morales.

Puisque le grand coloriste est celui qui ressent, d'une manière exquise, le charme des harmonies colorées, il semble que son œuvre doive communiquer les plaisirs qu'il a goûtés lui-même et prédisposer, avant tout, à la joie. La joie bruyante de Rubens, triomphe de la chair, s'étale, sans contrainte, sur la toile. Les Vénitiens, dont la palette est plus délicate, inspirent un sentiment plus sévère et plus sobre; ils se couvrent d'une sorte de gravité aristocratique, qui ne saurait pourtant devenir morose. Mais, qu'un coloriste aspire à reproduire une scène tragique, ou bien il en oubliera volontairement le sens, ou ce sens lui échappera malgré lui, ou, s'il veut, à tout prix, en rendre l'horreur, il y perdra ou y sacrifiera une partie de ses qualités.

Que Titien peigne l'ensevelissement du Christ, il s'attarde à décrire le manteau éclatant de saint Jean. Sous le pinceau de Van Dyck, saint Sébastien martyrisé n'est plus un jeune héros souffrant, pour la foi, le plus cruel supplice; c'est un adolescent, aux formes harmonieuses, dont le corps magnifique et nu se baigne d'une lumière ambrée (2). Que devient, dans la *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers, le drame de la Passion; où est le sens profond, dans le *Jugement dernier* de Munich? Par contre, si Rubens exprime réellement les *Horreurs de la guerre*, son œuvre devient noirâtre et confuse, et, quand Véronèse nous dépeint les terreurs d'Esther, devant Assuérus, son pinceau se fait froid et blafard.

(1) *La Vie d'un Artiste*, LIII, p. 152.

(2) *L'Ensevelissement du Christ*, au Louvre, sous le n° 1584; *Saint Sébastien*, à l'Ancienne Pinacothèque de Munich, nos 823 et 824.

Autant le clair-obscur se prête au silence et aux tristesses, autant il se fait dramatique ou mystérieux, autant la couleur donne la joie, le bonheur et la paix.

C'est cette couleur radieuse, que Delacroix veut contraindre à traduire les tourments de son imagination enfiévrée (1) et qu'il martyrise, pour la forcer à gémir.

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins, toujours vert,
Où, sous un œil chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber (2).

Ces vers de Baudelaire, justes surtout pour les œuvres de la jeunesse du peintre, disent à la fois, et ce qu'il voulut être et pourquoi, avec un tempérament de coloriste de premier ordre, il n'est pas devenu l'égal des grands Flamands ou des grands Vénitiens (3).

Delacroix était né coloriste ; il aimait les colorations riches, intenses ; il avait l'horreur de ces tons lavés, vers lesquels un Dieu malin semble pousser certains peintres, et certaines écoles (4) : il fuyait aussi, d'instinct, les couleurs qui enluminent la toile d'un criard et fâcheux éclat, couleurs à l'aide desquelles des artistes mal doués ont cru, souvent, donner de l'animation à leurs œuvres. Pourtant, il avait le goût ardent plutôt que pur.

Il est une famille de couleurs que les plus exquis coloristes ont idolâtrées et dont ils ont tiré leurs plus somptueux effets : ce sont les carmins qui donnent à l'œil des sensations aussi caressantes que les rouges français en font naître de dures. Rubens les a parfois rencontrés, sans renoncer au vermillon plus brutal ; Van Dyck les aimait plus que ne l'avait fait son maître ; Gainsborough et Reynolds s'y sont complus, mais les Vénitiens les ont, par dessus tout, préférés, au point d'exclure tout autre ton rouge. Titien en a revêtu ses plus superbes draperies, la robe du saint Jean de la *Mise au Tombeau* du Louvre, le manteau de Bacchus, dans l'*Ariane* de la National Gallery. Bonington en avait retrouvé les secrètes caresses. Delacroix ne les a pas affectionnés. Il les a rencontrés, sans en saisir toute la valeur, et leur a refusé la place d'honneur à laquelle ils avaient droit.

Par contre, il aimait une autre couleur chère aux coloristes, le bleu de Prusse aux reflets verdâtres, céruléens et profonds dont la vaghezza convenait aux effets

(1) « De la couleur il a fait son abstraction. » Fromentin, *Une année dans le Sahel*, p. 232.

(2) Baudelaire, *Fleurs du Mal*, Les Phares.

(3) Le Musée de Lyon expose, sous le n° 214, une copie ou plutôt une étude, par Delacroix, de l'*Ensevelissement* du Titien. Mouvement, gestes, coloris, Delacroix a tout modifié et, il faut bien le dire, il a tout altéré. Il est évident qu'Ingres, excellent copiste, aurait mieux suivi son modèle ; mais il aurait, sans doute, tiré moins de profit de son travail.

(4) « L'ennemi de toute peinture est le gris. » *Journal*, 13 janvier 1857.

qu'il a recherchés (1). Il en a tiré des harmonies magnifiques et tous ceux qui ont regardé l'*Entrée des Croisés à Constantinople* ont conservé, dans les yeux, le souvenir de ce panorama splendide, devant lequel se déroule la scène principale.

D'ailleurs, dans sa perpétuelle préoccupation de la couleur, Delacroix n'avait pas, pour le ton pur, transporté sans mélange de la vessie sur la palette, puis sur le pinceau, la prédilection que lui accordent les peintres préoccupés d'en conserver l'éclat et la pureté. Il recherchait, plus que de raison, les mélanges de couleurs et se livrait, chaque jour, à des expériences de « cuisinage » compliquées. Son *Journal* renferme, à toutes les pages, des recettes curieuses dans lesquelles interviennent, non seulement deux, mais trois, quatre et jusqu'à cinq éléments. Dans ces combinaisons, les couleurs se salissent, s'altèrent, perdent toute franchise, prennent un aspect boueux ; d'où le caractère fatigué de la couleur de Delacroix. Enfin cette couleur, Delacroix la dispense sans ménagement ; il ne la rend pas papillottante, mais il la fait souvent confuse et l'on sent qu'il ne parvient pas à dire ce qu'il veut et qu'il se perd, comme en des circonlocutions. A chaque instant, on perçoit l'effort, la tension, dans l'exécution comme dans la pensée ; aussi est-il très inégal et, selon qu'il réussit du premier coup ou qu'il se reprend à plusieurs fois, son œuvre a une toute autre liberté et un tout autre mérite. Même en ses œuvres les plus réussies, il y a, toujours, quelque chose qui inquiète et donne cette impression très nette qu'il ne voit pas comme nous les harmonies colorées, que son œil est construit d'une façon spéciale et que ses jouissances ne sont pas les nôtres.

Singulier ou malade, tel il apparaît déjà avant 1830, tel il se montrera surtout par la suite, dans cette série d'œuvres d'une tonalité vraiment décevante, dont le *Trajan* est le très véritable et très inexplicable chef-d'œuvre.

Au début, dans le *Dante et Virgile*, il n'est pas encore maître de son procédé. Sous l'influence du milieu ambiant, il a choisi une source de lumière artificielle et plonge la scène dans le clair obscur. Il y renoncera immédiatement et, désormais, il éclairera ses ouvrages de la pleine lumière du jour. Dans l'exécution, une grande timidité ; les couleurs, discrètement indiquées, se modèlent d'après des méthodes encore classiques et sont noyées dans l'atmosphère brunâtre de l'ensemble. Seuls, les corps des damnés, d'un faire plus personnel, annoncent bien ce que sera le maître qui ne se possède pas encore. Œuvre, d'ailleurs, qui, pour ne pas exprimer tout à fait ce que devint Delacroix, n'en reste pas moins admirable, l'une de celles dont la compréhension est la plus immédiate, parce que le procédé d'éclairage convient mieux au fond, à la pensée de l'artiste que

(1) « On y trouve mille ressources, disait-il, quelle couleur excellente et solide ; elle se combine avec toutes les autres. On fait un tableau avec elle. » Jean Gigoux, *Causeries*, p. 80.

la lumière égale qu'il choisira par la suite ; et, aussi, parce que, étant moins lui-même, il est moins *différent* et s'exprime dans une langue faite par tous et pour tous.

Deux ans plus tard, avec les *Massacres de Scio*, un pas décisif est franchi et Delacroix entre dans la voie d'où il ne s'écartera plus. L'influence anglaise n'a pas agi seulement, par Constable, pour le paysage du tableau; elle s'exerce, pleinement, sur l'ensemble de l'œuvre. Delacroix a tiré, du contact des maîtres britanniques, tout le fruit qu'il pouvait en recueillir. La touche est heurtée; les tons, juxtaposés, d'après un procédé dont les impressionnistes feront plus tard un système, laissent au regard du spectateur le soin de les fondre en une résultante unique. Facture très négligée, en apparence, mais très calculée, en réalité, et répondant à un parti-pris réfléchi. Par dessus tout, une sensation de confusion ; le désir de faire naître du tableau une impression triste, désir qui contrarie l'effet naturel de la couleur et aboutit à je ne sais quoi de pénible.

En 1825, une petite *Odalisque* (1), du reste assez médiocre, est curieuse comme essai d'éclairage d'intérieur et prélude aux *Femmes juives d'Alger* et à la *Noce au Maroc*.

En 1827, deux œuvres toutes différentes, *Le Christ au Jardin des Oliviers* et *Marino Faliero*. Dans le Christ, Delacroix revient, pour la lumière, aux errements du *Dante*, et, si, vraiment, cette toile est une de ses plus parfaites, cela confirme qu'il eut tort de ne pas demander, plus souvent, au clair obscur de seconder son génie.

Marino Faliero, dans une tonalité lumineuse et vibrante, est une des compositions les plus hardies et les plus heureuses du maître. Avec la grande tache blanche de l'escalier des Géants qui la coupe en deux parties, la toile présente des morceaux de facture superbe : le manteau rouge où est dissimulé le supplicié, le justaucorps jaune du bourreau sont des morceaux de toute beauté.

La période de la vie de Delacroix que nous étudions se termine avec la *Liberté aux Barricades ;* par la netteté de sa conception, par l'aisance relative de l'exécution, cette toile semble indiquer une évolution de Delacroix vers la simplicité. Mais la *Bataille de Nancy*, qui ouvre une nouvelle époque, dément cette prévision. Œuvre bien décevante, confuse, lourde, pénible, d'une couleur assourdie et qui respire, pourtant, une atmosphère tragique.

Ce caractère énigmatique n'est-il pas, au reste, celui de toutes les œuvres de Delacroix. Les plus belles d'entre elles laissent, à celui qui les a pratiquées, l'impression qu'elles sont au-dessous du génie de l'artiste et qu'elles ne remplissent pas son mérite. C'est, sans doute, un médiocre éloge à adresser à un peintre de dire qu'il n'a pas atteint le but qu'il poursuivait; pourtant, il faut

(1) Musée de Lyon.

reconnaître que Delacroix fut plus grand par sa pensée que par ses œuvres. Il en est devenu plus sympathique; à le voir partager nos misères et nos impuissances, nous éprouvons, pour lui, une affection que dédaignent les maîtres hautains des âges classiques (1).

Qu'on ne nous accuse pas, néanmoins, de porter un jugement d'ensemble sur un maître dont nous n'avons étudié que la jeunesse. Nous n'avons pas oublié notre dessein qui est, tout uniment, de dire la place qu'il tint dans l'armée romantique et la forme particulière qu'il donna au Romantisme.

Dans le Romantisme, Delacroix fut, non un chef d'école, mais une exception. En subordonnant la couleur aux recherches de son âme tourmentée et complexe, il prit une place à part, dans son temps et dans tous les âges. Fidèle à l'esprit de ses contemporains, par la multiplicité de ses aspirations mal définies, il reste cependant peu compréhensible à ceux-là mêmes qui vécurent près de lui. Dans un pays, qui s'est piqué trop longtemps de n'admirer que le grand art et la peinture sérieuse, il eut le tort d'être un coloriste; dans un pays, où la clarté et la netteté même médiocres sont prisées avant tout, il eut le tort d'abandonner ces qualités à la littérature pour poursuivre la profondeur vague, chère au tempérament germanique.

Il passa donc, s'imposant à tous comme une force incontestée, mais impénétrable, et, pour avoir trop été lui-même, il est resté seul.

(1) « Maladif et trop nerveux, peut-être, parce que son art souffre avec nous, parce que dans ses lamentations exagérées et ses triomphes retentissants, il y a toujours le souffle de la poitrine et son cri, son mal et le nôtre. » Lettre de Théodore Rousseau, en 1859, à Burty; dans Burty, *Maîtres et petits Maîtres*, p. 157.

CHAPITRE SIXIÈME

LES PEINTRES ROMANTIQUES — DECAMPS — LES PETITS ROMANTIQUES

Pour achever le dénombrement de ceux que l'on appellerait volontiers les grands Romantiques, il faut associer aux noms de Delacroix et de Bonington celui de Decamps. Mais les limites étroites que nous nous sommes assignées embrassent, à peine, les premières années artistiques du peintre des *Cimbres* et des *Singes savants*.

En 1830, Decamps (1) avait vingt-sept ans ; il avait exposé, une seule fois, au Salon de 1827, et, si le *Soldat de la garde d'un Vizir*, la *Chasse aux Vanneaux* et la *Chasse au Marais* n'avaient point passé inaperçus, cette exposition l'avait moins fait connaître que les albums de lithographies qu'il publiait chez Gihaut régulièrement, chaque année, et qui participaient à la vogue dont ce genre jouissait alors.

Si jeune qu'il fût et si perdu qu'il pût être, aux yeux de ses contemporains, parmi la foule des débutants à qui semblait promise une honorable carrière, son originalité était, dès lors, constituée et nous pouvons dégager, de ses premières œuvres, la part de nouveauté qu'il apportait dans le Romantisme.

Tout d'abord, il concevait l'Orientalisme sous une forme nouvelle et, on peut dire, définitive. *Le Soldat de la garde d'un vizir* ouvrait la voie dont ne devaient plus s'écarter les peintres de l'Orient.

Jusqu'alors, les scènes empruntées à la Grèce ou à Constantinople avaient demandé une partie de leur intérêt à des raisons plastiques ou dramatiques. Ingres, en peignant ses fameuses *Odalisques*, n'avait usé du décor exotique que pour mettre en valeur un corps nu de femme ; c'était une ruse pour se soustraire aux banalités ordinaires, une académie. Delacroix, dans les *Massacres de Scio*, Ary Scheffer dans les *Femmes Souliotes*, avaient été dominés par une pensée dra-

(1) Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), élève d'Abel de Pujol, a exposé de 1827 à 1855.

Consulter surtout Marius Chaumelin, *Decamps*, 1861 ; Ch. Clément, *Decamps*, 1886, etc. ; Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris* ; Ernest Chesneau, *Le Mouvement moderne en peinture*, Paris, 1861 ; Silvestre, *Histoire des artistes vivants*.

Pour le catalogue des œuvres, Adolphe Moreau, *Decamps et son œuvre*, Paris, 1869.

matique. Decamps retrouva la tradition du XVIIIe siècle, que Delacroix avait entrevue dans l'*Odalisque* de 1825 ; il comprit que l'Orient devait nous intéresser par lui-même, par l'harmonie de ses costumes, l'ardeur de son ciel, l'étrangeté de ses paysages ; il le peignit pour l'unique plaisir de le représenter.

Est-il nécessaire de l'ajouter? Decamps n'avait pas visité les pays dont un instinct pittoresque lui avait fait, seul, soupçonner les merveilles. Comme Delacroix, il peignit d'abord l'Orient sans le connaître, mais, avant Delacroix, il sentit la nécessité de le visiter (1). Il partit, au lendemain de l'Exposition de 1827, pour une expédition d'environ trois années sur laquelle nous n'avons que des données très vagues (2).

Ce voyage fructueux, dont Decamps garda, toute sa vie, le lumineux souvenir et qu'il ne renouvela pas, servit plutôt à préciser le rêve qu'à lui substituer une réalité. Decamps ne s'enquit ni des traits ethnographiques, ni des caractères scientifiques de la nature orientale. Il n'avait, certes, pas eu le temps de se livrer à une sérieuse enquête, et, s'il avait désiré en faire une, il aurait prolongé son séjour en Orient. Sans doute, il sut donner, souvent, à ses personnages turcs un caractère frappant de vérité ; mais ce fut, de sa part, intuition, non science. Il s'imprégna de pittoresque oriental ; étudia le soleil, la couleur, les jeux de la lumière et de l'ombre, tout ce qui caresse l'œil ou lui donne de fortes impressions. De ces pays rapidement parcourus, il emporta une vision d'artiste.

Il répondait ainsi à ses débuts : celui qui s'était fait connaître par les modestes tableaux de 1827 ne voulait pas être autre chose qu'un peintre. Il ne songeait, alors, ni aux *Cimbres*, ni à *Samson*, et quand il se plaignit, bien des années plus tard, dans une lettre célèbre au docteur Véron, d'avoir été renfermé dans le Genre, lui qui était né pour la peinture d'histoire, il oubliait qu'à ses débuts il n'avait subi d'autre contrainte que celle de son tempérament.

Decamps a présenté un phénomène rare de dédoublement artistique et manifesté, dans ses œuvres, deux esthétiques diamétralement opposées. Avec *Samson*, avec les *Cimbres*, conceptions épiques, les soucis de grande composition, d'idées profondes, de style ont hanté son esprit ; au contraire, dans le reste de sa carrière, il s'est montré indifférent à tout ce qui n'était pas le morceau peint. C'est par cet aspect de son génie, le premier qu'il ait déployé, qu'il a été vraiment un Romantique.

Nul peintre ne s'est affranchi plus que lui de ces préoccupations littéraires qui pèsent sur la plupart des artistes et qui furent si odieuses à Delacroix ; pour aucun, la définition que Fromentin a donnée du Romantisme n'est plus loin de

(1) Il avait été précédé en Orient par Champmartin qui, au Salon de 1827, exposait des dessins faits à Constantinople et dans le Levant.

(2) Marius Chaumelin parle simplement d'un voyage qu'il fit vers la fin de la Restauration (p. 6). Nous n'avons pas trouvé, ailleurs, plus de détails.

la vérité. Ni sujets, ni anecdotes ; avec deux bassets dans un chenil, Decamps sait faire un chef-d'œuvre.

Pourtant, malgré cette insouciance de l'idée, malgré la lourdeur de l'exécution faite pour matérialiser encore la conception, rien, en réalité, de moins matériel que les plus insignifiantes études de Decamps. Il est arrivé, sans efforts, à cette haute compréhension que Delacroix avait désirée et il a su fixer, avec les traits extérieurs de la nature, le cortège de souvenirs, d'impressions et de sensations, de pensées vagues, la vie, que ces traits enferment, l'âme de la nature même. Que de philosophie, que de sens puissant des choses, dans cette *Classe turque* qui s'endort sous un soleil lourd, dans ces *Chevaux de halage*, dans ces *Molosses* et dans ces *Bassets !*

Romantique par la pensée, Decamps le fut encore davantage par le souci qu'il eut du métier.

Le procédé matériel, la technique, à qui Bonington et Delacroix ont attaché une si grande importance, devinrent, pour lui, une absorbante préoccupation.

Elève d'Abel de Pujol, le plus froid des petits-fils de David, dont l'exemple était fait pour dégoûter de l'art une nature ardente et qui manquait d'ailleurs de toute autorité, Decamps n'avait eu, en réalité, d'autre maître que lui-même. Il fut obligé d'inventer ses procédés. Il les choisit compliqués, mais ce n'était pas, comme il le donnait, un jour, à entendre à Amaury Duval, par ignorance ou par impuissance (1). Qu'il ait regretté de n'avoir pas travaillé dans l'atelier d'Ingres, les jours où il s'essayait à la peinture épique et philosophique, cela peut à la rigueur se concevoir, mais, pour sa manière ordinaire, il est de toute évidence que la technique classique eût été hors de mise.

Decamps adopta des méthodes complexes parce qu'il cherchait des effets complexes et s'occupait, avant tout, du rendu. Laborieux dans l'exécution, comme Delacroix l'était dans la conception, il parvint, par sa *cuisine* quotidienne, ses empâtements, ses mélanges d'aquarelle et d'huile, ses papiers frottés de graisse, toutes ces recettes dont il gardait le secret jaloux, à obtenir les harmonies subtiles par lesquelles il a été un grand maître.

En lui s'acheva donc, sur ce point, l'esthétique romantique. A côté d'artistes insoucieux de la pensée ou désireux de faire surgir l'idée par la perfection de la forme, il fallait, pour compléter le cycle, qu'un homme en vînt à s'absorber dans les manipulations et dans les dosages et qu'il opposât, à la facture impersonnelle des pseudo-classiques, une personnalité cherchée tout entière dans la saveur de l'expression. Pour mesquines ou puériles qu'elles parussent à quelques-uns, il se trouva que ces préoccupations n'excluaient pas le génie et Decamps con-

(1) Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 184.

tribua à restaurer le respect de la technique et à répandre la doctrine que le poète a résumée en ces vers :

Oui, le suprême arbitre en peinture, c'est l'œil.
Nulle inspiration, si l'artiste le blesse,
Ne saurait du pinceau racheter la faiblesse (1).

Les trois peintres, dont nous venons d'évoquer la mémoire, demeureront, pour la postérité, les représentants véritables des Romantiques. Auprès de leurs contemporains, ils eurent des rivaux dont les uns se sont laissé complètement oublier, d'autres n'eurent qu'une célébrité d'un moment et survivent par une seule page.

Les noms de Saint-Evre et de Champmartin n'éveillent plus à présent aucun souvenir. Pourtant, vers 1827, ils furent associés à celui de Delacroix (2).

Ancien officier d'artillerie de l'empire, ami de Géricault, Saint-Evre (3) avait débuté, en 1822, par deux gracieuses compositions tirées de la *Tempête* (4), qui eurent l'heur de plaire à la fois aux novateurs et à l'Ecole. Il serait à souhaiter pour sa réputation qu'il eût entièrement disparu et que nous fussions obligés de le juger d'après le succès de ses débuts : malheureusement pour lui, les nombreux travaux de décoration qu'il a faits à Versailles (5) nous permettent de le connaître. Artiste plus que médiocre, sans couleur, sans audace, sans originalité, il décourage toute tentative de réhabilitation.

Il est loin d'en être de même pour Champmartin (6), qui gâta un grand talent en des productions trop faciles et qui tomba dans le dédain pour n'avoir pas su se surveiller, mais qui, portraitiste en vogue sous la monarchie de Juillet (7), avait eu une brillante aurore. Le premier, il eut l'idée de visiter l'Orient. En 1827, il exposa divers dessins exécutés au cours de son voyage et un tableau, l'*Af-*

(1) Sully Prudhomme, *Le Prisme*. Pour les Arts, sonnet à Tony Robert Fleury.

(2) « Appelez-vous Delacroix ou Champmartin », *L'Artiste*, 1831, t. II, p. 28. « Géricault était mort, laissant derrière lui deux héritiers de ses traditions : Eugène Delacroix et Champmartin. » Eugène Devéria, 1853, dans Alone, *Devéria*, p. 16.

(3) Gillot Saint-Evre (†1858) ; médaille de 2e classe 1824 ; de 1re classe, 1827, a exposé de 1822 à 1844 ; voir Chesneau, *Peintres et Sculpteurs romantiques*, p. 91.

(4) *Prospero, duc de Milan, exposé, avec son enfant, aux fureurs de la mer dans une vieille barque sans agrès ; — La Partie d'échecs de Miranda*, voir, Landon, *Annales du Musée*, 1822, p. 82.

(5) Salles 3, 4, 6, Salle des Croisades. — Le Cabinet des Estampes a de Saint-Evre une très faible lithographie.

(6) Callande de Champmartin, élève de Guérin, 1re médaille 1831 ; a exposé de 1819 à 1848.

(7) Il a fait les portraits de Louis-Philippe, du duc d'Aumale, de Léon Cogniet, de Delacroix, de Jules Janin, etc.

faire des Casernes; en 1831, Henriquel Dupont (1) exposait, d'après lui, un très remarquable portrait de *Hussein-Pacha.*

La *Prédication du Baptiste* (2) que Champmartin exposa, en 1835, peut être considérée comme caractéristique de sa manière : tableau d'une touche hardie avec des empâtements, l'usage du couteau à palette, une couleur lourde tour à tour brillante, grise ou noirâtre, mais originale. La composition en est très simple et l'artiste y déploie une science du nu très remarquable, en même temps qu'il s'y montre bon animalier. Ce qui date surtout l'œuvre, ce sont les types des personnages aux longs cheveux noirs et lisses, à l'œil doux et triste, au teint maladif, aux poses molles et abandonnées, vrais portraits dont Champmartin n'a essayé, en aucune façon, de dissimuler l'exactitude.

L'auteur de ce morceau mériterait de n'avoir pas été si complètement oublié.

Une mort prématurée a ravi trop tôt Poterlet (3) à l'art. *La Dispute de Trissotin et de Vadius,* que conserve le Louvre, a, du moins, préservé sa mémoire. Tableau spirituel, il attire l'œil de la foule; toile couverte de taches hardies et habiles, on y relève un vrai tempérament de coloriste.

A côté de ces peintres oubliés ou trop tôt disparus, d'autres ont survécu à l'excès d'honneur dont on les accabla à leurs débuts : tels Eugène Devéria et Louis Boulanger. Quelques-uns, sans usurper jamais le premier rang, ont acquis une notoriété discrète que la postérité leur a maintenue, tels Isabey ou Roqueplan.

On sait que Devéria (4) eut, en 1827, le bonheur d'être, pour un instant, l'incarnation du Romantisme. Nous avons analysé, assez longuement, la *Naissance de Henri IV,* pour n'avoir pas besoin d'y revenir. Il y avait certainement dans cette toile plus que des promesses de talent, et même en expliquant le succès du peintre par la fièvre générale et cette espèce de surexcitation universelle dont il était lui-même pénétré et qui dut le soutenir, on ne s'expliquera pas qu'une telle page n'ait pas eu de lendemain. On lira dans le livre curieux qu'Alone (5) a consacré à Devéria les raisons d'ordre psychologique et religieux qui détournèrent le jeune artiste d'une carrière si bien commencée. L'histoire simplificatrice a, d'ailleurs, singulièrement exagéré la rapidité de son éclipse.

(1) Henriquel Dupont a encore gravé, en 1833, un portrait en pied d'une dame d'après Champmartin.

(2) A l'Eglise Saint-Tomas d'Aquin, à Paris ; — voir aussi à Saint-Jacques du Haut-Pas, *Saint Philippe assiste à la multiplication des pains;* les fresques qu'il a peintes à Notre-Dame de Lorette sont en partie effacées; au musée de Nevers, *Bataille de Mons-en-Puelle,* œuvre lâche, fait peu d'honneur à celui qui l'a signée.

(3) Poterlet (1802-1835), élève de Hersent, a exposé de 1827 à 1833; *La Dispute de Trissotin et de Vadius* est de 1831. Consulter Chesneau, *Peintres et Sculpteurs romantiques,* p. 72.

(4) Eugène Devéria (1805-1865), élève de Girodet, expose à partir de 1824.

(5) Alone, *Eugène Devéria,* Paris, 1887.

Devéria ne disparut pas après la *Naissance de Henri IV*, pas plus que Couture après les *Romains de la Décadence*. Il est vrai qu'il ne retrouva jamais l'inspiration puissante de son début et qu'il ne se soutint pas au premier rang; il eut, du moins, une place honorable jusqu'au jour où il quitta Paris. Son plafond du Louvre, qu'il peignit en 1830 (1), était encore d'une fière allure et d'une belle venue.

Mais presque aussitôt, au salon de 1831, il déviait de la voie où il s'était d'abord engagé et cessait de coudoyer Delacroix et Bonington pour se rapprocher de Delaroche ou plutôt pour se joindre aux Johannot, aux illustrateurs, satisfaits d'un à peu près de costume, de couleur et d'histoire. *La Mort de Jeanne d'Arc* (2) marqua cette évolution fâcheuse. Désormais les œuvres (3) de Devéria ne rappelèrent plus, dans leur médiocrité, que par quelques détails heureux, les espérances avortées de ses premiers essais.

Quant à Louis Boulanger (4), malgré le succès qu'il remporta, également en 1827, avec son *Mazeppa*, on peut dire qu'il fut une victime du Romantisme, une sorte de Petrus Borel de la peinture. Le *Mazeppa* est exposé au musée de Rouen dont il est, pour les habitants de la ville, demeuré le plus précieux ornement, plus populaire que le *Trajan* de Delacroix, la perle véritable du Musée. Cette faveur persistante est, il faut l'avouer, assez peu explicable : ni la composition ramassée, ni le dessin vulgaire, ni la couleur fatiguée et boueuse ne la justifient. Le tableau n'a pour lui qu'un certain air de bravoure qui attire le regard et quelques détails heureux qui, en leur temps, firent prononcer, rapprochement redoutable, le nom de Rubens.

Louis Boulanger fut écrasé par l'admiration des poètes, dont il fut l'ami, qui le grisèrent de leurs louanges hyperboliques et l'enhardirent aux pires excentricités (5). On reste stupéfait des éloges dont fut comblé l'auteur du *Mazeppa*. Tout le monde fut complice. Les lithographies du *Sabbat* et de la *Saint-Barthélemy*, les illustrations pour les *Fantômes* des *Odes* de Victor Hugo, reçurent un accueil inexcusable (6).

Louis Boulanger traîna une longue carrière qui ne répondit pas à l'éclat de ses débuts. Après avoir oublié longtemps le Romantisme, il y revint à la fin de sa vie et recommença, par système, des tableaux truculents, d'une outrance voulue, comme la *Cour des Miracles* que conserve le musée de Dijon.

(1) *Le Puget présentant le groupe de Milon de Crotone à Louis XIV.*

(2) Au Musée d'Amiens.

(3) *La Marsaille* (Salon de 1838), à Versailles. Voir encore à Versailles deux tableaux : *La Levée du siège de Metz* et *la Prise de Saverne*.

(4) Louis Boulanger (1806-1867), élève de Lethière et d'A. Devéria, 2e médaille en 1827, a exposé de 1827 à 1866.

(5) Voir livre VI, chapitre II.

(6) *Album National*, 18 avril 1829, sur les *Fantômes* de Boulanger.

La vraie cour de Bonington, de Delacroix et de Decamps, s'il est nécessaire de leur composer un cortège, c'est Eugène Isabey, c'est Camille Roqueplan.

Ceux-là sont de véritables petits maîtres; ils ont imité au petit pied, avec grâce, parfois avec mièvrerie, rarement avec grandeur, les harmonies révélées par leurs grands modèles. Roqueplan (1) est le seul qui ait exposé avant 1830. Il avait, au Salon de 1827, la *Mort de l'Espion Morris* et une *Scène de l'Antiquaire*. Les deux toiles promettaient beaucoup. La *Mort de l'Espion Morris*, que l'on peut voir au Musée de Lille, toile hardie, pittoresque, dramatique, a conservé son intérêt.

Roqueplan tint une partie de ses promesses. Il resta un peintre agréable, peu assuré de ses principes, remporta des succès de mauvais aloi, comme celui du *Lion Amoureux*, mais il se distingua toujours par le souci de la couleur qu'il avait eu dès le premier instant. De petits tableautins, dont la collection Wallace conserve un exemple, témoignent de la justesse de son œil, et ses lithographies comptent parmi les meilleures de l'âge romantique.

Les peintres que nous venons d'étudier sont, à nos yeux, les seuls qui aient interprété dans son sens large et naturel le Romantisme. Les trois plus illustres d'entre eux resteront, nous en sommes persuadés, les trois véritables représentants de leur Age. Ils ont eu le bonheur de suivre leur tempérament en suivant leur temps. Ils n'ont pas été Romantiques par accident mais par nature. A toute autre époque, ils auraient été déplacés, étiolés ou déformés. Ce sont des plantes qui sont nées sous leur climat et sur leur sol propres. Par là, ils diffèrent des peintres que nous allons, à présent, aborder et qui ont dû au hasard de leur naissance le genre qu'ils ont adopté. On conçoit très bien Delaroche élève de David ; on voit mal Delacroix sous la même discipline ou on se le figure, comme Gros, perpétuellement en lutte avec lui-même et le plus malheureux des artistes.

Le Romantisme a donc produit trois grands artistes. Combien d'écoles illustres peuvent se vanter d'avoir eu plus de champions ?

(1) Camille Roqueplan (1800-1855), élève de Gros et d'Abel de Pujol ; 2e médaille 1824, 1re médaille 1828 ; a exposé de 1822 à 1855.

CHAPITRE SEPTIÈME

LES PSEUDO-ROMANTIQUES

Sous ce nom de Pseudo-romantiques nous nous proposons d'étudier les peintres qui, au lieu de créer leurs harmonies, ont prétendu les emprunter toutes faites à la nature, et qui, d'ailleurs, ont souvent fait servir la peinture à traduire des idées philosophiques, des récits historiques ou des anecdotes. Comme, en matière d'art, il est malaisé de se débarrasser de ses antipathies et comme, d'autre part, nous ne voulons imposer à personne nos sentiments, nous avouons très franchement que les peintres dont nous allons parler, nous sont antipathiques et que nous sommes prévenus contre eux ; le lecteur, s'il perçoit dans nos appréciations, malgré la modération que nous nous efforcerons d'y apporter, une animosité involontaire, mettra facilement les choses au point et sera plus équitable que nous ne nous le serons montrés.

La distinction entre la classe des peintres que nous quittons et celle que nous abordons et dont les grands noms sont Delaroche, Vernet, Léopold Robert, est profonde et essentielle, nous croyons qu'elle est de nature et non de degré.

Un jugement courant, ou plutôt une de ces formules courantes qui dispensent de tout jugement, veut que Delaroche ait pris, entre Delacroix et Ingres, une position intermédiaire. On ajoute qu'il a été, en art, ce que fut Casimir Delavigne, comme poète, entre les Classiques et Hugo. Je ne sais ce que vaut, au point de vue littéraire, ce jugement, et si l'esthétique de Delavigne est réellement un compromis entre celle de Victor Hugo et celle de Racine, mais j'affirme qu'en ce qui concerne Delaroche, cette appréciation est dénuée de tout sens et que ceux qui l'ont adoptée, sans la peser, se sont laissé tromper par une illusion à peine spécieuse.

Le mot de l'esthétique d'Ingres c'est la pureté de la ligne, la beauté plastique ; Delacroix poursuit la couleur, le mouvement, le drame, l'expression, en un mot, la vie. Prendre une position intermédiaire serait essayer de concilier le respect de la ligne et celui de la vie, la beauté en repos et la beauté en mouvement.

C'est l'effort que tenta, si l'on veut, le malheureux Théodore Chassériau (1), une des plus riches organisations artistiques de notre siècle. A vrai dire, Chassériau ne concilia rien et passa simplement du camp où il avait été élevé par hasard, dans celui où l'appelaient d'invincibles aspirations et des affinités naturelles. On conçoit cependant une telle fusion comme possible, encore que l'idée de poursuivre un dessein trop complexe et, par certains côtés, presque contradictoire, soit étrangère à un vrai tempérament d'artiste.

L'art de Delaroche n'est pas né de semblables calculs. Qu'on nous permette, pour le définir, de recourir à un artifice qui rendra plus nette notre pensée.

On connaît ce spectacle des « tableaux vivants » qui, introduit depuis quelques années dans les cafés-concerts, a remporté, à travers toute l'Europe, un très vif succès. Sous prétexte d'art, il n'est pas de spectacle plus anti-artistique et la vogue dont il jouit accuse l'éducation esthétique du peuple et la négligence de ceux qui devraient diriger le goût public. L'idée de faire mimer la scène qu'un artiste a développée en un tableau est absurde et ne pouvait réussir que parmi les béotiens que nous sommes (2). Remarquons, toutefois, que l'effet de tous les tableaux n'est pas également détruit et soumettons à cette épreuve une toile de Delaroche et une de Delacroix.

De l'œuvre de Delacroix mise en tableau vivant, il est évident qu'il ne restera absolument rien. Cette « atmosphère tragique » (3), dont il a enveloppé sa toile, se sera évaporée ; quant à ses harmonies mystérieuses, ce serait une chimère que de chercher à les rappeler seulement.

Croyez-vous qu'il en soit de même pour un morceau de Delaroche ? Je ne le pense pas. Même en tableaux vivants, *Les Enfants d'Édouard* ou la *Mort de Jeanne Grey* conserveront une partie de leur succès près de la foule. Ici, d'ailleurs, nous n'avons que faire de l'hypothèse. Chaque fois qu'on joue les *Enfants d'Édouard*, on obtient un succès certain en composant la scène du dernier acte sur les indications de la fameuse toile du Louvre : il n'est pas un spectateur qui s'y trompe et ne retrouve, avec plaisir ou avec crispation, l'œuvre de Delaroche.

L'explication de ces faits est très simple.

Delacroix, Bonington, Decamps, d'une façon générale, tous les peintres de la première famille, créent les harmonies sur lesquelles reposent leurs tableaux. Il est évident que rien, dans la nature, n'explique la coloration des *Massacres de Scio*, le jeu d'une robe de satin jaune n'est pas tel effectivement que Boning-

(1) Théodore Chassériau (1819-1856), élève de Ingres. Le Louvre expose de lui une *Suzanne* (Salon de 1839), et le *Tépidarium* (Salon de 1853). Il a décoré la chapelle du Baptême à Saint-Roch de deux fresques remarquables, etc.

(2) Une publication illustrée, *Les Affiches vécues*, Dijon, Gérin éditeur, a commis une absurdité analogue.

(3) Jules Breton, *La Vie d'un artiste*, LX, p. 184.

ton l'a imaginé dans la *Duchesse d'Etampes*. Le monde de ces coloristes est un univers possible, une véritable création ou, si l'on veut, une hallucination; il serait absurde de le confronter avec la réalité.

Il n'en est pas de même pour Delaroche et ses complices. Jamais le rêve d'une harmonie idéale n'a troublé leur imagination; jamais ils n'eurent la force de s'arracher au spectacle des choses et de leur opposer un rêve. Esclaves des vérités extérieures, ils ont cru que les éléments pittoresques existaient, tout faits, dans la nature et que l'art du peintre devait se borner à les combiner en habiles constructions. Leur art est celui d'un bon metteur en scène et leur idéal, une photographie en couleur d'un groupe harmonieusement combiné. Le tableau vivant, loin de détruire leur pensée, est le modèle véritable qu'ils se sont proposé. Ils sont donc, en un certain sens, des Réalistes; mais en un sens combien étroit!

Leur science essentielle est celle de la composition, encore leurs idées en ce point ne sont-elles ni très exactes, ni très larges.

Les peintres de la première famille font intervenir dans la composition pittoresque tous les éléments colorés qui peuvent être contenus entre les quatre baguettes du cadre et mêlent intimement les personnages et les milieux; les peintres du second groupe ont une tendance à maintenir le milieu à l'état de simple décor et à porter tout l'intérêt sur l'homme et son costume. Tel est le parti-pris des plus fameux tableaux de Léopold Robert : dans la *Madone de l'Arc*, comme dans les *Moissonneurs*, le paysage est manifestement effacé : c'est un fond. Encore Léopold Robert se préoccupe-t-il uniquement du pittoresque. Mais Delaroche ou Vernet vont lui joindre le souci du sujet.

A l'intérêt pittoresque s'ajoute chez eux l'intérêt anecdotique. Tous deux pourront-ils se concilier? L'anecdote, loin d'être le fond du Romantisme, va en contrarier le principe véritable. Afin de rendre le sujet lisible et immédiatement compréhensible au spectateur, il faudra éviter l'harmonieuse pénétration de toutes les parties qui, pour le coloriste, est infiniment désirable mais qui, pour le conteur, engendre la confusion. L'isolement des différents détails, les figures détachées du milieu sur lequel elles s'enlèvent, donnent à l'œuvre un air de vide, de pauvreté qui sont une souffrance pour l'œil; mais elles laissent au sujet une parfaite clarté. De même, il faut restreindre le nombre des personnages, éviter les cohues, si gênantes pour le sens littéraire, si favorables aux hasards heureux de la palette.

Certaines compositions, manifestement défectueuses, creuses, vides, ont une netteté anecdotique frappante; ainsi, les *Enfants d'Edouard*, *Cromwell* ou l'*Aventure de Caumont de la Force*.

Le conflit est ouvert et, dans ce conflit, le public prend parti pour l'anecdote. Indifférent à la peinture même, il distribue le succès à ceux qui parlent le lan-

gage qu'il comprend. Delaroche hésite toute sa vie dans sa facture et, de l'avis de ses propres admirateurs, il marque une perpétuelle indécision; peu importe! Horace Vernet, à ses débuts, est d'une inimaginable sécheresse; il tient de son père Carle une manière maigre et étriquée; cela ne l'empêche pas d'acquérir, du premier coup, la popularité.

Pour résister à cet entraînement, il aurait fallu, non seulement le dédain des approbations vulgaires, mais aussi un sentiment de force personnelle. Ce sentiment, les peintres ne l'ont pas eu, parce que la force leur manquait.

Nés en un temps où le Davidisme était fini, ils ont été assez habiles pour pressentir le goût du jour, mais non assez grands pour renouveler la technique. Au lieu de rompre avec le passé, d'apporter des conceptions neuves ou hardies, ils se sont servis de recettes anciennes abâtardies, non transformées.

Leur dessin se dérobe au souci de la beauté idéale; il perd la roideur qui en faisait le caractère, mais il ne rompt pas avec les conventions qu'il avait subies et, en s'embourgeoisant, il ne s'affranchit pas. Il restera imbu d'une recherche de fausse élégance, de fade beauté et, sans s'appuyer, comme chez David, sur un idéal très étroit mais très précis, il s'entravera de mille petites répugnances injustifiées dans la poursuite de ce qu'il appellera le style; également éloigné des mérites d'un système absolu et de ceux de la franche vérité.

Le dessin de Delaroche est d'une fausse ampleur lourde; il hésite entre la pureté qu'il ne comprend pas et la justesse dont il est incapable. Il a le tort de ne point se dissimuler assez complètement, de ne point reconnaître le rôle effacé qui lui est réservé et de faire parler de lui par des velléités imparfaites vers une dignité qu'il n'atteint point, guindé sans grandeur et dénué, surtout, de caractère.

Horace Vernet a, du moins, le mérite de ne point s'en faire accroire et de dissimuler soigneusement toute ligne, tout modelé, qu'on serait tenté d'admirer pour eux-mêmes. Il n'est sans doute pas un peintre qui vous laisse plus que lui indifférent sur ses moyens d'action.

Quant à Léopold Robert, il est resté plein de l'enseignement de David et, si incapable qu'il soit de concevoir l'idéal, si esclave qu'il se croie du modèle qu'il copie, il introduit, dans son art, une noblesse involontaire. A vrai dire, s'il a été moins fécond et si, par d'autres côtés, il est inférieur, par le dessin, du moins, il est le seul qui ait un mérite véritable, parce que c'est lui qui a le moins faussé et compromis l'instrument dont il avait hérité.

Pour la couleur, elle a gardé chez tous ces maîtres un caractère commun de propreté, de fini, une horreur de l'empâtement, des hardiesses ou des libertés de touche, un aspect consciencieux qui trahissent son origine. Elle a beau se monter, s'exaspérer, se permettre d'apparentes folies ; malgré tout, elle a un fond de sagesse qui la domine, elle reste davidienne.

Ici, en somme, il y a évolution et non révolution, déviation et non transformation. Aussi, nous le savons, l'accueil fait à Delaroche, à Vernet, à Robert témoigne qu'ils n'ont provoqué aucune surprise. On ne les a pas reçus, ainsi qu'on a fait Géricault, Ingres, Delacroix ou Devéria, comme des ennemis ; ils n'ont pas exigé des amateurs une initiation, une éducation nouvelle de l'œil. Ils se sont fait accepter ; ils n'ont pas prétendu s'imposer.

Que font-ils, après tout, sinon de continuer l'œuvre de l'École de Lyon et d'en reprendre, avec plus d'ampleur, d'autorité, de talent, les traditions ?

Entre *Montaigne visitant le Tasse* que Richard exposait au Salon de 1822 et qu'on voit aujourd'hui à Lyon et n'importe laquelle des œuvres de Delacroix ou de Bonington il y a un abîme. Comparez, au contraire, cette toile avec le *Mazeppa* de Vernet ou la *Jeanne d'Arc* de Delaroche ; vous ne trouverez, certes, qu'une différence de degrés. L'un balbutie le langage que l'autre parle avec aisance. L'un choisit des dimensions médiocres, par humilité, et s'efface derrière la peinture d'histoire ; l'autre, sur des toiles de plusieurs mètres carrés, affirme qu'il ne s'incline plus devant personne.

L'élément essentiel de rénovation, l'influence britannique, n'a pas agi sur ce groupe. Géricault l'avait déjà remarqué, et reprochait à Vernet de ne point connaître l'Angleterre. « Je disais l'autre jour à votre père, lui écrivait-il en 1821 (1), qu'il ne manquait qu'une chose à votre talent, c'était d'être trempé à l'école anglaise. » Jamais parole plus vraie, plus profonde : il faut l'étendre à Robert, à Delaroche. Ils n'ont pas connu l'Angleterre ; cela veut dire que, rebelles aux leçons de Lawrence, de Constable, la séduction de la couleur, indépendante de la forme ou de la ligne, ne s'est pas exercée sur eux ; ils n'ont pas su se délivrer, dans l'étude de la couleur, de la préoccupation absorbante de la « charpente » qu'elle recouvre et, cessant d'être des stylistes du dessin, ils ne sont pas devenus des stylistes de la couleur. Médiocres dans l'exécution, l'esprit trop souvent porté ailleurs et médiocres, même dans les conceptions littéraires ou historiques, ils ont usurpé, de leur temps, une place que l'histoire leur fera plus étroite.

Dans ce groupe, le plus consciencieux, le plus désireux d'être un peintre et, en somme, le plus véritable peintre, c'est Léopold Robert. Celui-là ne fut pas un littérateur et ne chercha pas de succès de mauvais aloi.

Graveur et élève de David, bon écolier, bien qu'il manquât d'idéal, au sens que ce terme avait alors, c'est-à-dire, bien qu'il ne fût pas capable de réduire les traits de son modèle à ceux de l'*Antinoüs*, Léopold Robert (2) eût été, vingt

(1) 1er mai 1821 dans Clément, *Géricault*, p. 201.

(2) Léopold Robert (1794-1835), élève de Ch. Girardet et de David ; 2e Grand Prix de Gravure 1814; non admis à concourir, l'année suivante; a exposé de 1822 à sa mort; consulter ses biographies par E. Delecluze (1838), Feuillet de Conches (1846), et Charles Clément (1875).

ans auparavant un des soutiens, sinon une des gloires de l'École ; le hasard le fit grandir dans le moment où l'École vieillissait : il devint un novateur. Novateur partiel, il est vrai. Il ne prétendit pas répudier l'enseignement de David, ni refuser à la composition, au dessin le soin qu'on y avait, avant lui, consacré ; il tenait à l'approbation de ses maîtres et voulait leur soumettre ses ouvrages. La seule nouveauté qu'il se permît et, qui, à vrai dire, chez un Davidien, pouvait passer pour essentielle, ce fut de faire servir la technique traditionnelle à des effets nouveaux.

Arrivé en Italie, avec de vagues tendances révolutionnaires, on sait comment des circonstances favorables l'inclinèrent à choisir, comme objet de ses études, la peinture des coutumes et des costumes populaires de l'Italie. Là se borna son originalité, et il ne songea pas à renouveler sa technique.

Bandits, lazzaroni, marins, il traita ces modèles comme il eût fait les Romains et les Grecs. Son dessin et son modelé continuèrent à rechercher une noblesse faite de simplicité et d'ampleur. Les Italiens rapprochèrent leur physionomie des types révérés ; leurs gestes prirent une harmonie convenue et se déployèrent en une rhétorique emphatique. Sa couleur aux tons de porcelaine, au fini luisant, sec et blaireauté, ne chercha aucune des vigueurs, aucune des hardiesses dont David avait interdit l'usage. La composition, surtout, se fit régulière et sage. Robert y poursuivit l'application exacte des principes imposés, et s'astreignit à des équilibres géométriques dont la rigueur même montrait l'effort qu'ils avaient coûté. Cette manière se manifesta d'abord dans l'*Improvisateur napolitain*, peint de 1822 à 1824, et se développa surtout dans des œuvres postérieures à 1830, dans les *Moissonneurs* et dans les *Pêcheurs de l'Adriatique* (1). La composition pyramidale, le calme et la sérénité qui résultent des agencements trop rythmés, ces mérites, chers à David, furent ici soigneusement conservés.

Malgré cette docilité, Léopold Robert ouvrait une voie où la rupture complète avec le Davidisme devenait inévitable. Lui-même, il était déjà bien loin de l'Ecole. Sa couleur usurpait une importance insolite et le pittoresque se substituait à la beauté. Il admettait des physionomies dénuées de noblesse et, si ses têtes de jeunes paysans ne s'éloignaient pas sensiblement de l'idéal convenu, ses têtes de vieillards ne ressemblaient plus à l'Homère ni à Marcus Sextus. Involontairement, il substituait au type gréco-romain un type italien, type local et par conséquent d'essence variable. Ses efforts respectueux ne le prémunissaient pas contre les lois inéluctables du genre qu'il avait adopté.

La peinture d'un peuple pouvait déterminer deux courants différents. Ou l'élément pittoresque l'emporterait, ou l'observation scrupuleuse prendrait le dessus : une telle peinture, à moins d'échouer dans l'anecdote, devait devenir romantique

(1) Salons de 1831 et de 1836.

ou réaliste. Que la couleur l'emportât ou que l'exactitude vînt à dominer, de toute façon, les souvenirs de David étaient condamnés.

Léopold Robert, qui n'avait pas un vif sentiment de la couleur mais qui, au contraire, était doué d'un vrai besoin de véracité, se débattit contre les formules où il s'était enfermé. Il sentait qu'il n'arrivait pas à rendre ce qu'il voulait, mais il restait impuissant à découvrir l'origine de son mal et à se débarrasser des pratiques qui l'empêchaient d'étreindre la nature. Prise entre l'âge qui s'éteint et l'âge qui s'ouvre, son œuvre est faite, à la fois, pour plaire ou pour déplaire à tous; car elle n'irrite ni ne satisfait pleinement. Elle est, par essence, transitoire.

Trop de tendances s'y contrarient et s'y étouffent. Du moins, celui qui l'accomplit, s'il ne réalisa pas son rêve, travailla-t-il avec une ardeur scrupuleuse et un amour rare de la perfection. Robert prétendait que Boileau lui avait donné des leçons aussi utiles que celles de David. Il grattait, regrattait sans cesse. Ses principales compositions furent l'objet de soins minutieux et pénibles et cette ardeur, qui fut parfois intempérante, fait trop d'honneur à son caractère, pour qu'il soit permis de l'oublier.

Il s'en faut d'ailleurs que le dédain dont on entoure aujourd'hui les toiles de Robert soit légitime. On le juge sur les grandes compositions, qui ont rendu son nom populaire et qui ne sont pas la partie la plus durable de son œuvre.

Il y a plus de verve, moins de contrainte dans les petites études que s'arrachaient les amateurs de son temps et dans lesquelles, sans s'en douter, il a mis le meilleur de lui-même. Le souci de la composition, l'apprêt s'y font moins sentir et les qualités de sincérité y sont dégagées de la science prétentieuse qui les dissimule ailleurs.

Les *Brigands* de la galerie Wallace ou ceux du musée Rath, l'*Ermite du Mont Epomeo* à Nantes, ou mieux encore les études sans sujet précis : *Suissesses* à Genève, *Baigneuses* à Nantes, *Jeune Fille d'Ischia* au Louvre, un portrait esquissé à Berne (1), témoignent d'une fraîcheur d'impression et d'une exactitude de notation que nous pouvons encore goûter aujourd'hui et qui justifient le succès de Robert auprès de ses contemporains.

L'étude que Charles Blanc a consacrée à Delaroche (2) offre un intérêt parti-

(1) *L'Ermite du mont Epomeo recevant des fruits des mains d'une jeune fille*, Rome, 1827 (Musée de Nantes, n° 884); *Les Baigneuses de l'île de Sora*, Rome 1827 (même musée n° 885); *Femme romaine* (musée de Berne n° 181).

(2) Paul Delaroche (1797-1856), élève de Gros ; décoré en 1828, membre de l'Institut, 1832, a exposé de 1822 à 1837.

Consulter : Charles Blanc, *Histoire des peintres* etc. (Louis de Loménie), *P. Delaroche par un homme de rien*, 1844 ; Delaborde, *Études sur les Beaux-Arts*, tome II ; E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche*. Pour l'œuvre : *Œuvre de B. Delaroche reproduit et photographié par Bingham accompagné d'une notice... par H. Delaborde et du catalogue raisonné de l'œuvre par J. Goddé*, Paris, 1858.

culier. Elève de Delaroche, Charles Blanc a gardé envers son maître des sentiments qui, pour ne pas être très généreux, sont très humains : avec toutes sortes de petites hypocrisies, on sent le plaisir qu'il éprouve à saper un peu sa gloire. De plus, frère de l'auteur de l'*Histoire de Dix ans*, il éprouve une antipathie nette contre la bourgeoisie, le public spécial auquel Delaroche s'est constamment adressé. De là, une vivacité de ton assez rare chez un critique d'ordinaire gourmé dans une fausse noblesse (1).

Dans ce portrait, au milieu de développements d'une complaisance qui se force, Charles Blanc, comme excédé soudain de la contrainte qu'il s'impose, éclate tout à coup en une apostrophe où ni le peintre, ni ses admirateurs ne sont ménagés : « Eh! mon Dieu! s'écrie-t-il (2), ayons le courage de l'avouer, la France, au fond, n'aime pas la peinture. Il est, du moins, bien petit le nombre de ceux qui appartiennent naturellement à cette franc-maçonnerie ou qui s'y font initier. En Italie, le dernier gâcheur de plâtre a le sentiment des choses d'art... En France, au contraire, ce qu'on aime dans la peinture, c'est précisément ce qui n'est pas la peinture; ce que l'on cherche dans un tableau, c'est l'esprit, la pensée, l'intention... Voilà comment il est facile de comprendre l'engouement de la bourgeoisie française pour M. Delaroche... Tel est le public et, il faut bien le dire, Paul Delaroche est son peintre par excellence. »

Est-il nécessaire d'ajouter quelque chose à ce réquisitoire? Ce sera un objet d'étonnement pour la postérité qu'un peintre dont le dessin était faible, la couleur propre, lisse, sans accent, ait été regardé comme un des premiers artistes de son temps.

Pourtant, à ses débuts, Delaroche avait été remarqué par Géricault, ce qui n'était pas un honneur banal et il parut à plusieurs reprises faire effort pour devenir peintre. L'exécution de la robe du cardinal de Winchester dans sa *Jeanne d'Arc* et, surtout, la *Mort d'Elisabeth* étaient de sérieuses tentatives qui restèrent sans lendemain. La *Mort d'Elisabeth* (3) offrait quelque chose de tapageur, un effort de mouvement et de couleur dont le public fut effrayé et le public enlisa Delaroche.

Il versa dans la peinture anecdotique. Encore s'il avait eu des idées grandes et fortes, mais ses conceptions étaient banales comme son pinceau. Aucune pensée puissante ne vint racheter ce que son exécution avait de défectueux.

En 1830, Delaroche était au début de sa carrière. Chevalier de la Légion d'Honneur depuis 1828, attendu par l'Institut dont les portes s'ouvrirent devant lui deux ans plus tard, il avait, dès le premier jour, connu le succès qui ne

(1) Sur Charles Blanc, lire quelques pages de J. Breton (*Un peintre paysan*, p. 281), qui ne sont pas précisément un éloge.

(2) *Delaroche*, p. 10.

(3) *Jeanne d'Arc*, Salon de 1824; *La Mort d'Élisabeth*, Salon de 1827.

l'abandonna plus. Remarqué au Salon de 1822, il triomphait en 1824 et en 1827. Il était, dès lors, l'auteur de *Filippo Lippi*, de *Jeanne d'Arc en prison*, de *Saint Vincent de Paul*, de la *Prise du Trocadéro*, de *Caumont de la Force*, de la *Mort du Président Duranti*, de la *Mort d'Elisabeth;* il préparait pour le Salon de 1831 les *Enfants d'Edouard, Richelieu et Cinq-Mars, Mazarin mourant, Cromwell*.

Il allait, peintre de genre, de portrait, auteur d'un panorama gigantesque, puis écrivain religieux, provoquer, pendant cinquante années, autour de son nom, un bruit dont l'écho, nous l'espérons bien, ne se réveillera plus.

L'exposition des trois Vernet, organisée en 1898 à l'École des Beaux-Arts, a porté à la renommée d'Horace le coup de massue. Cela est justice. Horace Vernet (1), le plus surfait des peintres de son temps est aussi celui qui a le plus perdu. Il faudrait une foi robuste, pour prendre aujourd'hui sa défense, comme le fit Sainte-Beuve, ou pour l'appeler, avec M. Jules Breton, « le plus grand géant du siècle. »

Horace Vernet a frappé ses contemporains par des qualités brillantes et par des défauts spécieux. Fils et petit-fils d'artistes célèbres, il a été connu dès ses débuts. La rapidité vertigineuse, la facilité, la variété de ses compositions, l'animation qui régnait dans son atelier, une réputation d'indépendance politique un peu usurpée l'ont vite rendu populaire. Après 1830 il est devenu le peintre de l'armée. Il est de tous les artistes de notre siècle celui qui ait le plus reçu d'honneurs.

Pourtant, dès le premier jour, ses admirateurs mêmes ont senti qu'il lui manquait quelque chose, que ce qu'il faisait n'était pas sérieux. A ce moment on établissait une distinction entre l'Histoire et le Genre ; on déclara qu'excellent dans le Genre, il ne saurait réussir dans l'Histoire. Plus tard, ne sachant comment le définir, ne lui trouvant aucune supériorité marquée, ni dessin, ni couleur, ni compositions, ni conceptions originales, on a dit de lui qu'il était le peintre « français ». Ceci, il ne faut pas le laisser répéter et il est des noms qu'il n'est pas permis de prostituer.

Oui, les peintres français n'ont pas eu, au même degré que les écoles de Venise ou de Flandre, le don de la forme brillante ; ils n'ont pas eu, non plus la pro-

(1) Horace Vernet (1789-1863), élève de son père Carle et de Vincent, 1re méd. 1812, membre de l'Institut en 1826 ; directeur de l'Ecole de Rome en 1827 ; officier de la Légion d'honneur en 1825 ; a exposé de 1812 à 1857. Sa plus récente biographie est celle d'Armand Dayot : *Les Trois Vernet*, 1898. Consulter aussi : Beulé, *Eloge d'H. Vernet*, 1863 ; Ch. Blanc, *Histoire des peintres ;* A. Durande, *Joseph, Carle et H. Vernet*, 1865 ; E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche*, 1887 ; H. Lemonnier, *Notes biographiques sur Carle et Horace Vernet*, 1864 ; De Loménie, *H. Vernet;* de Mirecourt, *H. Vernet*, 1855 ; Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. V ; Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, 1857.

fondeur de Rembrandt ; leur pinceau a été limpide, leur pensée, lorsqu'ils ne se sont pas abreuvés aux sources étrangères, un peu ténue. Mais, s'il est un défaut qu'on leur puisse reprocher, ce n'est certainement pas la frivolité. Ils sont clairs, mais ils sont graves et, pour ne pas s'envelopper de brouillards, ils ne sont pas superficiels. On leur reprocherait plutôt d'être trop raisonnables ou raisonneurs. Peintres français, les artistes du seizième siècle qui, autour de Clouet, de Dumontier ont dessiné ces portraits au crayon, éternel honneur de notre école. Peintres français, les frères Lenain, amis émus des paysans, Lesueur et Champaigne et Poussin, pieux et méditatifs personnages. Peintre français, Chardin, si vrai, si discret, si intime ; mais Horace Vernet, non pas !

La faculté de parler vite un langage qu'on connaît mal, de discuter sur des questions que l'on ignore, l'improvisation superficielle, peuvent être le défaut de tel ou tel individu et de Vernet, gardons-nous d'en faire la définition de notre génie national.

Horace Vernet a tellement produit dans la seule période de la Restauration, qu'il serait impossible de faire l'analyse complète de ses œuvres. Une telle entreprise serait d'ailleurs fort inutile, mais il est amusant de relever, sur un livret du Salon, les preuves de son activité fébrile et universelle. Au seul Salon de 1819 il a exposé, sous les numéros 1154 et suivants, quinze toiles sur les sujets les plus variés : orientalisme, scènes militaires, scènes familières, marines, moyen âge, genre historique (1). C'est sa production de deux ans, depuis le Salon de 1817 où il était représenté par huit toiles. En même temps, il a publié force lithographies sur des matières aussi variées, passant de l'*Histoire de Malek Shah* au *Jeu de la Drogue*, de la *Mort de Tancrède* à des scènes cynégétiques ou familières et d'une *Marine* à un *Chasseur africain*.

Malheureusement, dans ce travail incessant, il n'avance guère et ses étapes ne sont pas des progrès.

Au Salon de 1817, il a exposé une grande page : *La Bataille de las navas de Tolosa*, que l'on peut examiner tout à son aise à Versailles dans la grande salle des Croisades, et, du premier coup (2), il a, à peu près, atteint le degré de maîtrise qu'il ne dépassera plus. Seulement, il faut ajouter, en toute justice, que ce qui, plus tard, sera regardé comme médiocre est, en 1817, fort remarquable

(1) Voici d'ailleurs les indications du catalogue : *Massacre des mamelucks dans le château du Caire, ordonné par Mohammed Ali-pacha, vice-roi d'Egypte, — Ismayl et Myryam, — Guérillas embusqués pour surprendre un convoi dans une gorge des montagnes, — Combat d'avant-poste entre les Espagnols et les Français au passage d'un défilé, — Portrait de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans passant en revue le 1er régiment de hussards, — L'Hospice du mont Saint-Gothard, — Un grenadier français sur le champ de bataille, — Intérieur d'une étable à vaches, — Marine, — Prêtresse druide improvisant au son de la harpe, — Revue du 2e régiment de grenadiers à cheval de la garde royale, — Une marine, — Molière consultant sa servante.* Cette liste est d'ailleurs incomplète, car il y a annoncés *plusieurs tableaux sous le même numéro* 1169.

(2) Il avait, il est vrai, déjà exposé en 1812 et 1814.

— pourvu que l'on n'élève pas la comparaison écrasante de Gros. Libre à nous de trouver le mouvement de cette œuvre bruyant et figé, la couleur lisse et fade, les plans mal observés ; les amateurs de 1817 y découvrirent, eux, une vie, une chaleur, une adresse à laquelle on ne les avait pas accoutumés. Sur quelques-uns l'impression fut assez forte pour qu'ils aient, à quelques années de là, considéré Horace Vernet comme le précurseur de la Révolution.

Cette même année, il obtenait un succès de fort mauvais aloi avec la *Mort de Poniatowski*, tableau franchement détestable dont la gravure a popularisé les intentions élégiaques.

En 1819, si Vernet expose beaucoup il n'a pas la chance d'accrocher un gros succès et le morceau capital de son envoi est le *Massacre des Mamelucks*, du musée d'Amiens, toile noirâtre, sans air, sans mouvement, avec une recherche vaine de clair-obscur; mais il prend une revanche en 1822, et le succès de son exposition particulière survit au scandale qui l'a provoquée. Deux toiles surtout, sur les *quarante-cinq* qu'il exhibe, sont demeurées populaires : *La Défense de Clichy* et *l'Atelier*.

La Défense de Clichy est certes une de ses meilleures pages. Il y a été soutenu par ses souvenirs personnels, par les dernières ardeurs d'une émotion que le temps n'avait pas encore éteinte et aussi par la coquetterie bien naturelle de mettre en valeur un épisode auquel il avait pris une part brillante. Toile vivante et spirituelle, pleine d'heureux et frappants détails et qui d'ailleurs se maintient dans des proportions que l'artiste n'aurait jamais dû dépasser et où ses qualités trouvent leur véritable application, c'est un Boilly militaire.

La réputation de l'*Atelier* est, par contre, infiniment surfaite, si l'on y veut chercher autre chose qu'un document. Le document est de grand prix : document accusateur. On se persuadera difficilement qu'un maître trouve l'inspiration et la soutienne parmi des boxeurs et des escrimeurs, au milieu du tapage des trompettes et des cors, dans ce désordre auquel nulle méditation ne saurait résister. On se rappelle involontairement l'atelier de Girodet fermé à tout visiteur, le silence absolu que Géricault exigeait de ses élèves, l'isolement où Delacroix a travaillé.

Passons condamnation sur ce point. Ce tableau, amusant, est au-dessous du médiocre : tout, hommes et choses, y est de bois, dur, sec, d'un coloris morne et plombé. Beaucoup de verve dans l'esprit, aucune au bout du pinceau. Habile homme et détestable ouvrier (1).

Il semble que le grand effort de 1822 ait fatigué Vernet. Du moins, en 1824,

(1) Un petit tableau de la collection Wallace, *Le Soldat laboureur*, peint en 1820 et que Vernet exposait près de la *Défense de Clichy*, confirmerait, s'il était nécessaire, cette observation. C'est l'illustration du thème virgilien : Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris; illustration mesquine, sentimentale, à la façon d'une œuvre de Vigneron. L'exécution est d'une faiblesse qui déconcerte.

il n'expose guère que des portraits. En même temps, il achève, pour le duc d'Orléans, son grand protecteur, une *Bataille de Montmirail*, aujourd'hui détruite, et une *Bataille de Hanau* (1) dont il vaut mieux ne point parler.

Mais, en 1827, il reparaît plus en verve que jamais et, dans une page enthousiaste, Jal (2) apprend au public que son peintre favori couvre en moyenne trois pieds carrés de toile par jour! Il a, au musée Charles X, un plafond; au Salon, deux tableaux numérotés: *Dernière chasse de Louis XVI* (nº 1030) et *l'Episode de la Bataille d'Hastings* (nº 1029), mais, de plus, *plusieurs tableaux sous le même numéro* (1031) parmi lesquels une *Chasse à Courre* et les deux *Mazeppa* (3). D'autre part, il termine, pour le roi qui les lui a commandées, deux immenses machines, *la Bataille de Bouvines* et *la Victoire de Fontenoy*.

Parmi cette profusion, aucune œuvre durable: les batailles, aujourd'hui à Versailles, remplissent avec peine leur cadre. Celle de Bouvines, théâtrale, d'un sentiment historique plus que faux, trahit le malaise de l'artiste égaré dans un âge qu'il ne comprend pas. *Fontenoy*, de beaucoup supérieure, se laisserait admirer, pour son mouvement, si l'exécution n'en était trop terne et trop propre.

Est-il nécessaire de dire que les *Mazeppa*, destinés à plaire à la foule, remplissent à merveille ce dessein et que les gravures de Jazet n'en sont pas la parodie, mais la sincère traduction? Le temps est passé de s'en plaindre ou de s'en indigner.

Officier de la Légion d'Honneur à la suite du Salon de 1824 (4), élu de l'Institut en 1826, Horace Vernet était nommé, l'année suivante, directeur de l'école française de Rome. On ne pouvait désirer, pour l'éclat mondain de l'école, un directeur plus brillant; mais ce n'était certes pas un choix destiné à rassurer les élèves survivants de David.

Un instant, Vernet parut comprendre, au contact de ces chefs-d'œuvre, à lui jusqu'alors inconnus, combien il avait lui-même à gagner. Le 12 août 1827, dans une lettre (5) qu'il écrivait à Ingres, il témoignait d'un complet découragement et annonçait le dessein de recommencer entièrement son éducation artistique. Il était bien incapable d'un tel effort. Bientôt l'atelier de Rome prit le même aspect que celui de Paris. Mendelsohn en fut frappé et scandalisé. Dans une lettre du 21 mars 1831 (6) il décrit cette « petite maison qui se révèle toujours par un

(1) Exposée en 1898 à l'Exposition des Vernet.

(2) *Esquisses, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de* 1827.

(3) *Mazeppa enchaîné*, au musée d'Avignon; *Mazeppa aux loups* et *la Chasse à courre*, figuraient à l'Exposition des Vernet (1898).

(4) Le 11 janvier 1825; il avait été fait chevalier le 7 décembre 1814, pour sa belle conduite à la défense de Clichy.

(5) Publiée par l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* du 10 novembre 1886.

(6) Citée par Sainte-Beuve dans son étude sur Horace Vernet, dont, pour faire pièce à Gustave Planche, il fait l'éloge le plus enthousiaste.

bruit quelconque : on y crie, on s'y chamaille, on y sonne de la trompette, ou bien les chiens y aboient. C'est l'atelier. Il y règne le plus beau désordre : on y voit pêle-mêle des fusils, un cor de chasse, un singe, des palettes, deux ou trois lièvres tués à la chasse et quelques lapins morts.»

De la villa Médicis, Vernet envoya au Salon de 1831 *Judith et Holopherne*, le *Combat entre les dragons du pape et les brigands* et le *Pape Léon XII porté dans la Basilique de Saint-Pierre!*

Jamais élève de l'école ne profita moins de son séjour à Rome que ne le fit ce singulier directeur.

CHAPITRE HUITIÈME

QUELQUES INDÉCIS

Les Révolutions du goût permettent à certains artistes de se manifester en un jour et leur abrègent le long apprentissage de la Renommée ; elles rendent un Delacroix célèbre à vingt-quatre ans; mais elles ont aussi leurs victimes.

Plus d'un esprit, surpris au milieu de leurs tempêtes, se sent désorienté. Incapable de résister aux courants multiples qui l'entraînent, il se laisse ballotter de droite et de gauche : heureux, s'il parvient à se ressaisir et s'il reprend enfin le gouvernail de son esquif désemparé.

Delacroix, Géricault ou Ingres se lancent sans hésitation dans l'inconnu. Leur route n'est pas tracée, mais ils éprouvent, à la faire, un âpre plaisir : à chaque effort répond un progrès. Ils se développent d'une manière sûre et méprisent tout guide extérieur, parce qu'ils portent, en eux-mêmes, leur direction et leur règle. En face d'eux, les esprits timides se cramponnent à la tradition, se dérobent aux séductions nouvelles et, dociles écoliers, se laissent conduire par des maîtres qui ont perdu toute autorité sur les âmes fortes.

Impatients du joug, des peintres de second ordre comme Schnetz ou Robert Fleury, d'autres d'une haute valeur artistique, comme Sigalon ou Ary Scheffer, s'affranchissent enfin, sans connaître l'usage qu'ils feront de leur liberté. Ils consument en tâtonnements quelques années ainsi que Scheffer, toute une vie avec Sigalon.

Examinons leurs épreuves, leurs erreurs. Ils méritent notre attention par leurs faiblesses, et leurs avatars porteront des témoignages nouveaux sur les entraînements auxquels ils ont tour à tour cédé.

Pendant quarante années Robert Fleury (1) a illustré l'histoire universelle ; cueillant, sans se lasser, les anecdotes, prenant les grands faits et les grands hommes par leurs petits côtés. Il a conquis la notoriété par un travail soutenu et consciencieux, par des qualités moyennes qu'il a mises en valeur. *Louis XVI*

(1) J.-N. Robert Fleury (1797-1890), élève de H. Vernet, Girodet et Gros ; 2e médaille en 1824 ; membre de l'Institut, 1850 ; a exposé de 1824 à 1867.

au Temple, Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien, la Saint-Barthélemy, le Pillage d'une maison dans la Giudecca de Venise, Bernard Palissy, Ramus, Christophe Colomb, Galilée, Michel-Ange et *Montaigne* (1), l'ont inspiré, tour à tour, et ces œuvres, que domine trop une pensée littéraire et mesquine, se recommandent par leur tenue, parfois même par quelque chaleur de coloris. Elles assurent à Fleury une place plus qu'honorable dans le groupe dont Delaroche est le chef.

Mais Robert Fleury ne connut pas, d'abord, sa vocation, et, avant de méditer près des vieux tableaux dont il s'efforça trop souvent de reproduire l'aspect vieilli et embrumé, il fut entraîné dans le sillage de Léopold Robert. Au Salon de 1824, il débuta par cinq œuvres empruntées à la vie italienne (2) dont l'une: *les Religieux arrêtés par des brigands* fut remarquée. « Ce tableau d'un artiste dont nous n'avions encore eu l'occasion de citer aucun ouvrage, écrit Landon (3), est digne d'obtenir une place distinguée dans le cabinet d'un amateur. » A la suite du Salon, Fleury reçut une médaille de seconde classe.

En 1827, il expose des sujets analogues: *Mœurs romaines; des Pèlerins passant la Porte Sainte à Saint-Pierre de Rome, l'année du jubilé.* Mais il envoie en même temps un morceau qui laisse prévoir ses prédilections futures: *Le Tasse au monastère de Saint-Onuphre à Rome* (4). L'impression en est mixte : souvenirs de musées et observations directes, mais ce sont ces dernières qualités qui l'emportent encore et, dans la composition, dans les gestes, il y a une certaine spontanéité, une franchise qui rachète les ombres bitumineuses et le ciel mal étudié.

Bien qu'il paraisse dans sa voie, Robert Fleury se laisse encore détourner. En 1830, il expose, au Luxembourg, *un bouc et deux moutons;* cependant, il peint un grand nombre de portraits qui, à en juger par celui des frères de Feltre (5), ne sont pas faits pour accroître sa réputation. C'est seulement en 1833, neuf ans après ses débuts, à trente-six ans, qu'il s'oriente définitivement vers l'anecdote historique. Il s'y tiendra désormais et, sans doute, avec raison, puisqu'il a su y réussir.

Il n'a pas été donné à Schnetz (6) d'être aussi heureux. Destiné, par son génie,

(1) Salons de 1839 à 1857. Le Luxembourg expose *Le Colloque de Poissy, Christophe Colomb, Galilée, Le Pillage d'une maison dans la Giudecca à Venise;* Mouilleron a lithographié plusieurs compositions de Fleury.

(2) *Religieux arrêtés par des brigands, Portraits de peintres français en Italie, Une famille de réfugiés grecs peinte à Venise en* 1824, *Un Jeune pâtre dans la campagne romaine, Une Religieuse.*

(3) *Annales du Musée*, 1824, I, p. 34.

(4) Au musée de Lyon.

(5) *Portraits en pied de MM. Edgar Clarke, duc de Feltre, Arthur de Feltre et Alphonse de Feltre,* 1825, musée de Nantes, n° 889.

(6) Schnetz (Jean-Victor) (1787-1870), élève de David, Regnault, Gros et Gérard, 1re médaille (1819), décoré (1825), membre de l'Institut (1837), Commandeur de la Légion d'honneur (1866), Directeur de l'École de Rome; a exposé de 1808 à 1867.

à peindre des scènes familières, habile à saisir le trait juste, il était capable de dire la vie des paysans, les jeux des enfants, avec vivacité et bonhomie. La nature, qui lui avait départi ces mérites, lui avait, par contre, interdit de s'élever au-dessus de la pure observation. Il ne devait chercher l'inspiration ni dans la mythologie, ni dans l'histoire, ni dans la religion; mais il n'avait qu'à ouvrir les yeux pour découvrir des sujets dignes de son pinceau. Il ne le comprit pas et jamais il ne prit conscience de son propre talent.

Il grandit au temps de la splendeur de l'Ecole et fut l'élève des plus illustres maîtres de son temps. Mais il sentait, sans doute, que leur enseignement ne lui convenait point : du moins à ses débuts parut-il se méfier des compositions idéales que l'on préconisait autour de lui (1). Pourtant il s'y laissa entraîner et, lorsque la Restauration mit à la mode les sujets religieux, il les voulut tenter. Au Salon de 1819, *Le Samaritain secourant le blessé de Jéricho* obtint un vif succès et valut à son auteur une médaille de première classe. « Tableau de grand maître, écrivait Jal (2). Je ne sais aucun artiste français qui ne pût être fier de l'avoir produit. Dessin correct, expressions vraies, composition naturelle, couleur vigoureuse, manière de peindre hardie et savante. » « Van Dyck, Carrache, Le Titien, enchérissait un autre (3), n'auraient pas désavoué ce chef-d'œuvre d'expression, de sentiment et de coloris. » Mais, remarquaient des critiques plus soucieux des principes de l'Ecole, si M. Schnetz a montré « une grande vérité de chairs et une chaleur de coloris remarquable », le paysage est trop négligé (4) ; « il semble avoir plutôt suivi son imagination que consulté son goût », son style « aurait dû s'élever à la hauteur des textes sacrés (5). » Schnetz, malgré ses efforts, manquait *d'idéal*.

Cependant il était parti en Italie et, compagnon de Léopold Robert, il découvrait en même temps que celui-ci l'intérêt pictural de la vie italienne. C'était pour les deux artistes une même fortune et un bonheur inespéré. Tous deux, mal à l'aise dans l'Ecole, tous deux avides de simplicité, observateurs consciencieux et habiles, ils entraient dans un domaine créé pour leurs génies. Schnetz même, plus dégagé que son ami de l'autorité de ses maîtres, paraissait le plus capable d'exploiter cette veine nouvelle. Mais tandis que Robert se donnait tout entier à ses contadini et à ses brigands, Schnetz ne leur accorda qu'une part de son attention et coudoya la gloire au lieu de la maîtriser.

En 1822, il exposait une série d'études romaines et, en 1824, il remportait

(1) Salon de 1808 (ses débuts), *Valeur d'un soldat français;* — 1810, *La Mort du général Colbert;* — 1812, *Christ en croix, Un Tableau de famille* et, pour la première fois, une allégorie : *L'Amitié secourant l'homme.*

(2) *L'Ombre de Diderot,* p. 220.

(3) Gault de Saint-Germain, *Choix de productions,* etc., 1819.

(4) Kératry, *Annuaire,* 1819, p. 246.

(5) Emeric Duval, *Moniteur,* 27 nov. 1819.

avec *L'Enfance de Sixte-Quint* (1) le plus beau succès de sa carrière. Ce tableau de mœurs romaines, affublé d'une étiquette historique, était l'expression exacte du talent de Schnetz. Il n'y avait nullement sacrifié au désir de faire deviner sur le visage du jeune pâtre le génie du chef futur de l'Église et s'était abstenu de toute prétention. Par contre la scène, un peu condensée, était groupée avec une vérité, les costumes avaient un éclat qui gagnèrent tous les suffrages.

Ce succès, consacré par la décoration de la Légion d'honneur, parut déterminer Schnetz à s'absorber dans l'étude de l'Italie et, jusqu'au Salon de 1831, il n'exposa plus que des toiles de genre.

Mais son cœur n'y était pas tout entier et, d'ailleurs, les commandes officielles l'invitaient à d'autres travaux. En 1822 et en 1824 il avait présenté au public, à côté de ses toiles italiennes, des batailles historiques et des tableaux religieux : *Condé à Rocroy* et à *Senef* (2) ; *Sainte Geneviève* et *Saint Martin* et, bien qu'il y fût resté tout à fait médiocre, il gardait, pour ces sujets plus nobles, une sympathie secrète. Il y revint, à partir de 1833, et, jusqu'à sa mort, il se partagea entre les sujets dans lesquels il réussissait peu mais qu'il aimait et ceux auxquels la voix publique et le goût l'engageaient à se consacrer.

Il a été puni de cette incertitude. Artiste indécis et qui ne sut pas se faire, près de la postérité, un caractère défini, il a été, sitôt mort, oublié.

En passant de Robert Fleury et de Schnetz à Sigalon et à Scheffer, nous nous élevons de plusieurs degrés et, si nous pouvons nous consoler aisément des hésitations d'Ary Scheffer auquel une longue carrière permit de donner ensuite largement sa mesure, la tristesse est grande de suivre les brusques oscillations où se consuma l'activité de Sigalon.

La nature avait doté Sigalon (3) des plus belles qualités morales et artistiques. Il devint peintre à force de volonté, et c'est au milieu de mille privations qu'il poursuivit son éducation artistique. La fortune ne le favorisa pas et il ne rechercha pas la fortune ; doué pour l'art d'une passion pure et profonde, il ne travailla pas pour plaire à des acheteurs mais pour satisfaire son amour de la beauté.

Peintre, il a eu les plus hautes conceptions, il a été souriant ou dramatique, fort et gracieux ; sa palette a été riche, son crayon puissant. Mais une fée maligne lui a interdit de se fixer jamais et l'a condamné à de perpétuels recommence-

(1) Au Louvre, sous le n° 844.

(2) A Versailles.

(3) Xavier Sigalon (1788?-1837), élève de Monrose et de Guérin ; médaillé en 1824 ; a exposé de 1822 à 1833.

Consulter : Charles Blanc, *Histoire des peintres*, etc. ; — Adrien Péladan, *Eloge de X. Sigalon* (poème), Paris, 1842 ; — Ch. Saint-Maurice, *Eloge de X. Sigalon*, Paris, 1848.

ments. Son talent souple et puissant s'est usé en manifestations incohérentes. Les quatre toiles capitales qu'il a produites ont été conçues selon un plan si différent, semblent révéler des tempéraments si divers qu'on a peine à se persuader qu'il en ait été l'unique auteur.

Sigalon avait reçu à Nîmes les premières leçons de son art d'un obscur élève de David, Monrose, trop faible, sans doute, pour agir vigoureusement sur son esprit. Quand il arriva à Paris, âgé déjà de vingt-neuf ans, il avait pris des habitudes de réflexion personnelle qui le rendirent incapable de se soumettre à la discipline de l'Ecole. Il ne fit que passer dans l'atelier de Guérin et c'est au Louvre qu'il alla chercher ses maîtres véritables.

Dans les galeries où Bonington, Géricault, Delacroix avaient cherché ou cherchaient, à cette heure même, des leçons, Sigalon subit d'abord l'attraction qu'exerçaient sur toute la jeunesse les peintres Vénitiens. Ses yeux, inaccoutumés au charme des tons et des nuances, s'arrêtèrent, avec une volupté inconnue, sur Titien et sur Véronèse.

Ce premier entraînement devait peser sur toute sa carrière et, bien qu'il ait provoqué l'éclosion de son œuvre la plus célèbre, on peut estimer qu'il fut funeste et regretter que Sigalon n'ait pas, du premier coup, découvert le peintre que son instinct chercha à tâtons pour le rencontrer trop tard, qu'il ne se soit pas, dès le début, mis à l'école de Michel-Ange.

Les longues méditations qu'il fit devant les chefs-d'œuvre dont il scrutait les secrets, sans essayer d'en prendre des copies, développèrent chez lui le sentiment de la couleur et l'initièrent à la tranquillité morale qui fut le partage des Vénitiens de la Renaissance. Mais le sens de la force, qui sommeillait au fond de son esprit, ne s'éveilla pas et cette méthode d'éducation personnelle, si favorable pourtant au développement des instincts individuels, n'amena pas Sigalon à se connaître lui-même.

Les amateurs qui, au Salon de 1822, admirèrent *la Courtisane* (1), se seraient certes récriés si on leur avait dit que le peintre, inconnu de la veille, qui se révélait à eux par un chef-d'œuvre, n'était encore qu'un écolier et que, dans ce pastiche où il avait déployé tant d'habileté et de science, il n'avait, pour ainsi dire, rien mis de lui-même.

A défaut de personnalité, *la Courtisane* témoignait une haute intelligence artistique et, si nous aimons encore à la regarder, c'est que vraiment Sigalon s'y était imprégné de l'esprit des maîtres qu'il imitait. La facture était le point par lequel il s'éloignait le plus de ses modèles : la couleur était restée chez lui un peu sourde, un peu opaque et brune. Le génie de l'œuvre était, au contraire, vénitien. Pour le sujet, Sigalon s'était rencontré, à dessein ou par hasard, par

(1) Au Louvre, sous le n° 847.

conformité d'esprit peut-être, avec un tableau de Véronèse qui appartint jadis aux princes d'Orléans et qui figure aujourd'hui à la National Gallery de Londres (1). Idée ténue, idée simple, propre à un développement aimable et aristocratique, si raffinée à la fois et si banale que l'attention y est à peine intéressée. Le naturel et l'aisance de la composition, la simplicité et la souplesse du geste auraient aussi reçu l'approbation d'un Francesco Bissolo ou d'un Paris Bordone et le vieux Palma aurait retrouvé, sur le visage placide de la courtisane, le masque indifférent des patriciennes qu'il a célébrées.

Le calme nonchalant et voluptueux de cette toile, si différent à la fois et des gesticulations de l'Ecole impériale et du tapage des novateurs, a gardé sa saveur délicate et préserve la *Courtisane* de l'oubli.

Cependant Sigalon est sorti du Louvre. Les émotions de ses contemporains commencent à agir sur lui; en même temps, des goûts obscurs se découvrent. Deux ans plus tard, *Locuste* (2) marque dans son esprit une transformation presque complète. *Locuste remettant à Narcisse le poison destiné à Britannicus en fait l'essai sur un jeune esclave*, dit le livret, et le livret n'indique pas toutes les horreurs de la scène. Ce n'est pas assez qu'une vieille magicienne et le misérable complice d'un tyran se repaissent des convulsions d'un malheureux, le lieu de leur réunion est une caverne que la lune éclaire d'une lueur sinistre, une caverne où les hiboux volètent et sur le sol de laquelle glissent les serpents. L'empoisonneuse du César est vêtue de haillons comme une Canidie. Nous voilà loin de l'impassibilité de la *Courtisane*. Comment un artiste d'un sens si délicat s'est-il complu à cette dramatique anatomie?

C'est que les impressions du Romantisme littéraire ont présidé à cette œuvre. Shakespeare en est le parrain et les sorcières des bruyères d'Ecosse sont les sœurs aînées de Locuste. Tout ce que l'imagination du moment conçoit de mystérieux, de monstrueux, d'horrible a traversé la tête de Sigalon. C'est un cauchemar qui l'a hanté et sa fougue l'a poussé jusqu'aux extrémités de son rêve.

Cette fièvre se dissipera, au moins, partiellement ; mais son effervescence a révélé à Sigalon le feu qui couvait sous le calme factice de sa première œuvre. Il a ressenti, à dessiner ces formes accentuées et surtout ce corps pantelant, un plaisir inconnu. C'est la force qu'il désire à présent (3).

(1) « *Unfaithfulness* », sous le nº 1318, fait partie d'une série de quatre toiles plafonnantes qui sont entrées à la galerie en 1890 et 1891.

(2) Au musée de Nîmes, sous le nº 90; esquisse sous le nº 92.

(3) *Locuste* fut, au Salon de 1824, très favorablement accueillie : la *Revue des productions les plus remarquables*, etc. (p. 38), Pillet dans son *Salon* (p. 34), en font de grands éloges. *La Gazette de France* essaye de l'opposer aux tableaux romantiques : « Certes, l'artiste avait beau jeu pour se livrer à tous les écarts du pinceau *romantique* et pour effrayer les bonnes et les petits enfants. Sachons-lui gré de s'être maintenu dans la ligne du bon sens et du goût. M. Sigalon compose avec une rare intelligence, il sait dessiner sans exagération et peindre sans bizarrerie. Que diront les convulsionnaires ? » 9 septembre 1824.

Le double succès de la *Courtisane* et de *Locuste* avait donné à Sigalon, auprès de la jeunesse des ateliers, une véritable autorité. Son âge, une parole facile et élevée (1) le faisaient considérer comme un chef naturel et c'est au milieu d'un concours nombreux d'admirateurs et d'amis qu'il prépara son exposition pour le Salon de 1827.

Tandis que les amis d'Eugène Devéria annonçaient à qui les voulait entendre le succès futur de *la Naissance de Henri IV*, ceux de Sigalon menaient le même bruit autour d'*Athalie* (2), car c'est de Racine et de la Bible que Sigalon s'était, cette fois, inspiré.

On sait que l'événement ne répondit pas à leur attente. Irrités, peut-être, de la pression qu'une amitié indiscrète avait essayé d'exercer sur leur goût, les critiques s'acharnèrent après l'œuvre du jeune peintre. Quelques rares sympathies osèrent à peine se faire entendre (3). Louis Vitet, dans le *Globe*, s'était distingué par une violence (4) dont il se repentit quand il vit Sigalon oublié sur la liste des récompenses (5).

Le coup était porté : Sigalon ne s'en releva pas. On raconte que ses cheveux blanchirent en une nuit. Il retomba lourdement dans la foule qu'il avait rêvé un instant de dominer.

Et pourtant, c'était, malgré tout, une grande chose que cette toile héroïque qui, accrochée maintenant aux murs du musée de Nantes, en est un des plus véritables joyaux. Combien de qualités en rachètent les torts ! Si c'est une erreur, bien peu d'artistes auraient été capables de la commettre.

Dans le temple aux lourdes colonnes de pierres grises règnent la furie, la terreur et la mort. Armée d'un poignard, Athalie excite ses soldats au massacre : ils se précipitent avec rage sur les jeunes princes sans défense qu'ils égorgent ; des chiens « dévorants » les secondent, le sang ruisselle de toute part. Au fond, les filles du grand prêtre s'enfuient, arrachant à la mort le jeune Joas dont elles étouffent les vagissements.

Ce thème horrible a été développé par Sigalon avec une science et une force dont l'exagération a compromis l'effet trop fiévreusement cherché. Le nombre des souvenirs de toute origine entassés en cette toile est inouï ; il n'est peut-être pas un geste, pas un personnage qui ne soit une plus ou moins lointaine rémi-

Signalons aussi ce curieux jugement de Stendhal : « il serait à souhaiter que ce jeune homme (Sigalon) eût assez de fortune pour aller passer un an à Venise, il y acquerrait le sentiment de la couleur. » Salon de 1824 dans les *Œuvres posthumes*, p. 177.

(1) Jal qualifie Sigalon en 1829 « un de nos artistes qui parlent le mieux de leur art et qui ont le sentiment le plus élevé de la peinture. » Dans *la Silhouette*, 1829, p. 6.

(2) Débats, 20 décembre 1827.

(3) *Courrier français* du 17 décembre 1827.

(4) *Globe*, 22 décembre 1827.

(5) *Globe*, 3 mai 1828.

niscence : tel des meurtriers rappelle le *Gladiateur Borghèse;* telle des victimes a l'attitude du *Niobide* de Pradier (1) ; une figure de femme est empruntée à l'*Apothéose de Marie de Médicis* de Rubens et l'on se rappelle vaguement avoir aperçu le groupe des filles du grand prêtre dans quelque tableau de Raphaël ou de Poussin. La couleur a des lointains souvenirs de Venise, et le dessin s'est inspiré de Delacroix, comme les formes relèvent de Michel-Ange.

A cette science indiscrète, qu'il est parvenu cependant à dominer, Sigalon a joint de multiples et fougueuses aspirations dont le choc entraîne une grande confusion. Les corps nus des bourreaux et des victimes lui ont servi de prétextes à des anatomies dont l'exagération truculente et la gesticulation n'a pas de limites (2). Corps projetés en avant, raccourcis audacieux, muscles crispés, tendus et raidis, bras, jambes, torses enchevêtrés, entassés avec puissance, parviennent cependant à s'équilibrer, à se classer en grandes masses dont s'ordonne le tableau. Mais l'œil, fatigué déjà à suivre dans les lignes et le modelé complexe la pensée du peintre, est sollicité encore par les effets de la couleur. Aux corps masculins rougeâtres s'opposent les chairs nacrées des femmes. De grandes draperies d'un bleu céruléen répondent au manteau qui flotte sur les épaules d'Athalie et dont le rouge carminé est la dominante de la toile. Le jour sombre enfin, le ciel noirâtre et lourd qui éclaire mal la scène, achève de fatiguer et de disperser l'attention.

De cette immense toile se dégage une impression de malaise. Mais il s'en faut qu'elle soit ridicule et, sans parvenir à se faire admirer, elle subjugue par sa puissance. C'est l'erreur d'un géant.

L'échec d'*Athalie* flétrit-il en Sigalon la fleur de l'enthousiasme qui l'avait jusqu'alors soutenu ? Quoi qu'il en soit, la *Vision de Saint Jérôme* qui parut au Salon de 1831, mais qui était connue dès 1829, accuse une lassitude ou une décadence.

Ce n'est pas que l'artiste se soit assagi. Le *Saint Jérôme* offre toutes les hardiesses anatomiques, toutes les outrances auxquelles Sigalon nous a habitués. Mais la couleur s'est revêtue de tristesse ; ses anciennes recherches ont disparu, un ton brunâtre, uniforme, couvre la scène d'un crêpe bolonais et les anges qui soufflent la tempête, malgré leurs sourcils fatals dont le froncement eût satisfait Célestin Nanteuil ou Tony Johannot, n'en réchauffent pas la froideur. Au Louvre où le hasard l'a placé près des œuvres souriantes du dix-huitième siècle, ce grand cadre prend un air maussade et renfrogné comme un Dominiquin ou un Guide dans un Salon peint par Boucher.

En 1833, Sigalon exposa pour la dernière fois. Ce dernier envoi fut *Un Sujet anacréontique*, et, sans connaître le tableau, il n'est pas malaisé de présumer qu'il marquait encore, chez l'artiste, un nouvel avatar.

(1) Que Sigalon a pu voir au Salon de 1822. Aujourd'hui le *Fils de Niobé* est au Louvre.

(2) Voir, au musée de Nîmes, une esquisse à la sanguine de l'*Athalie* où tous les personnages ont été dessinés nus.

On sait que les dernières années de Sigalon furent absorbées par la copie magnifique qu'il fit du *Jugement dernier*. Il mourut en 1837, laissant à l'histoire le souvenir d'un artiste dont les dons merveilleux trouvèrent mal leur emploi et qui, né pour de grandes choses, n'eut pas l'heur de les accomplir.

On s'étonnerait de voir le nom d'Ary Scheffer (1) relégué à la suite des artistes que nous venons d'énumérer et l'on comprendrait mal que nous n'ayons pas accordé à un tel artiste l'étude à laquelle il a droit si l'on oubliait les bornes que nous avons assignées à ce travail. Un rapide examen chronologique suffit à nous justifier. En 1830 Ary Scheffer, bien qu'il exposât depuis 1812, bien qu'il eût plusieurs fois attiré l'attention publique, et qu'il comptât parmi les jeunes artistes les plus en vue, n'avait pas encore inauguré la manière et n'avait créé aucune des œuvres qui ont rendu son nom célèbre. C'est en 1831 qu'il exposa sa première *Marguerite* et que, rompant avec ses contemporains, préoccupés avant tout de technique, il tenta, comme l'avaient fait les Nazaréens en Allemagne, une peinture philosophique. Mais, avant de se posséder ainsi lui-même et d'entrer dans une voie dont il ne devait plus sortir, Ary Scheffer avait payé son tribut aux idées qui circulaient autour de lui, et ce sont ces écarts de jeunesse que nous avons seuls l'intention d'examiner.

Avant de devenir le peintre chlorotique des harmonies blafardes, Scheffer connut les recherches anglo-vénitiennes des Romantiques; avant de traduire des conceptions épurées, abstraites, raffinées et philosophiques, il avait versé dans un sentimentalisme larmoyant et vulgaire.

Au Salon de 1824, la critique s'arrêta étonnée devant *Gaston de Foix trouvé mort après la bataille de Ravenne*. On avait vu, les années précédentes, Scheffer, par un instinct qui lui était naturel et qu'il devait plus tard suivre jusqu'au bout, peindre des toiles ternes et grises. En 1819, *les Bourgeois de Calais* avaient paru monotones et noirs (2). En 1822, *Saint Louis, attaqué lui-même de la peste*,

(1) Ary Scheffer, né à Dordrecht (1795-1858), élève de Guérin, médaillé en 1817, décoré en 1828; a exposé de 1812 à 1855.

Consulter Charles Blanc, *Histoire des Peintres*; — A. Etex, Charles Lenormant, Théodore Passa, Blanche de Saffray, notices nécrologiques parues en 1859; Mrs Grote, *Memoir of the life of Ary Scheffer*, Londres, 1860.

Pour l'œuvre : *Œuvre d'A. Scheffer reproduit et photographié par Bingham accompagné d'une notice...* par L. Vitet, Paris, 1860.

(2) Jal, *L'Ombre de Diderot*, p. 220 : « M. Scheffer n'a élevé qu'un mince trophée à la gloire des braves Calaisiens... la couleur .. me paraît monotone et noire ; quelques parties cependant font espérer que l'artiste pourra sortir de cette route vicieuse où il est entré. L'ensemble de cette production est peu satisfaisant, l'exécution en est pénible, et cependant je n'hésite pas à décider qu'elle est l'ouvrage d'un homme de talent. » « Gris trop égal... monotonie de coloris », dit Emeric Duval dans le *Moniteur*, 12 octobre 1819. « Touche rude et sale, couleur de fusain broyé. » *Journal de Paris*, 4 septembre 1819.

visitant les soldats malades était également pâle et décoloré (1). Il reparaissait affilié « à la nouvelle école où se faisait distinguer si ridiculement M. Delacroix... il semblait jeter ses couleurs sur la toile avec dédain ou distraction et recherchait aussi la vérité sans noblesse, les attitudes sans choix (2) ». Il s'était entièrement métamorphosé.

De fait, rien ne répond moins à l'idée que nous nous faisons d'Ary Scheffer que cette grande *Mort de Gaston de Foix* que nous voyons aujourd'hui à Versailles. Même prévenu, on court à la signature, on la vérifie et l'on trouverait à la place du nom de Scheffer celui de Boulanger ou de Champmartin que l'on n'en serait pas surpris. Brossée à larges traits, à grands coups de pinceaux vigoureux, avec des indications de tons que l'œil est chargé de fondre et d'accorder, couverte d'empâtements énormes, la toile s'harmonise en une couleur sombre et chaude qui vibre autour d'une grande tache d'un rouge vénitien, le manteau cramoisi d'un cardinal. Le dessin ample et lâché indique les formes plutôt qu'il ne les détermine. Sujet, composition, personnages, tout désigne l'œuvre comme romantique.

Et ce n'est pas la fièvre d'un instant. A Versailles même, *Charlemagne dictant ses capitulaires*, bien que moins caractéristique, manifeste une recherche spéciale de l'effet et de la couleur. Le célèbre tableau des *Femmes Souliotes* (3) vient rappeler aussi l'incursion que fit Scheffer dans un domaine qu'il devait si complètement abandonner. Il allait, d'ailleurs, revenir bien vite à résipiscence et, dès 1826, Louis Vitet notait « l'aspect pâle et éteint » des compositions de Scheffer dont il goûtait en 1828 « le charme calme et mystérieux (4). » L'attraction de la couleur ne s'était exercée que quelques instants.

Si Vitet prisait ainsi les œuvres de Scheffer dont il comparait l'aspect fondu à celui d'une aquatinte, il n'en admirait pas uniquement la forme. Il aimait à relever chez l'artiste « beaucoup de pensée et de sentiment », des idées, « privilège rare parmi nos peintres » et, pour l'inspiration comme pour l'expression, il le comparait à Lamartine. N'allez pas croire, cependant, que les idées dont Vitet faisait honneur à Scheffer et qui lui inspiraient une comparaison si flatteuse eussent quelque rapport avec les conceptions qui, plus tard, firent, du peintre de Dordrecht, l'artiste préféré d'un Renan. Ary Scheffer était alors bien loin d'Overbeck et le maître dont il relevait c'était Vigneron.

Le Convoi du pauvre de Vigneron avait eu un succès prodigieux. Derrière un corbillard, un chien, unique ami fidèle du mort. Toutes les âmes sensibles

(1) Dans l'église Saint-Jean-Saint-François, à Paris. D'ailleurs la technique, très différente de ce qu'elle deviendra par la suite, doit encore beaucoup à David : modelé rond, beauté idéale, ombres noirâtres, etc.

(2) *Gazette de France*, 13 septembre 1824.

(3) Au Louvre, sous le n° 839.

(4) *Globe*, 2 septembre 1826, 8 mars 1828.

s'étaient attendries. Encouragé par cette faveur, Vigneron avait récidivé. Il avait peint *le Soldat laboureur*, *une Mère forcée par la misère d'abandonner son enfant*, *l'Exécution militaire* où l'on voyait un soldat près d'être fusillé écarter son chien qui voulait mourir avec lui; bref toute une galerie pour Bouvard ou pour M. Homais. Vigneron pouvait invoquer, à sa décharge, d'illustres autorités. Prudhon n'avait-il pas peint *Une Famille dans la désolation?* Il eut aussi d'illustres complices. *Le Cheval du trompette* d'Horace Vernet balança longtemps la renommée du *Convoi du pauvre*. Les deux œuvres gravées, toutes deux, par Jazet, se faisaient admirablement pendant.

Ary Scheffer donna dans ce travers, sans mesure. En 1822, il exposait la *Veuve du soldat;* en 1824, ce furent *Une pauvre femme en couches*, *les Enfants égarés*, *l'Enfant malade*, *le Retour du jeune invalide*, *la Bonne Vieille*, *l'Enfant qui pleure pour être porté! une Mère malade allant à l'église appuyée sur ses deux enfants*, tableaux immédiatement lithographiés par l'artiste lui-même. La veine n'était pas tarie puisqu'en 1827 vinrent se joindre à cette série: *Une scène d'inondation* et le *Sommeil du grand-père*. Cette fois, semble-t-il toutes les émotions étaient épuisées.

Voilà les « idées » dont s'enthousiasmait Vitet. Notre goût est devenu plus difficile.

Il est, croyons-nous, inutile de commenter l'étrange évolution que subit la pensée de Scheffer. Il vaut mieux rappeler que, dans l'histoire de notre art, elle n'est pas demeurée unique. N'avons-nous pas vu un de nos peintres s'illustrer par une compréhension profonde de l'âme bretonne et par une interprétation nouvelle des scènes de l'évangile, dont le premier succès avait été *La Noce chez le photographe* (1). Si M. Dagnan-Bouveret rougit parfois au souvenir de son péché de jeunesse, que l'exemple d'Ary Scheffer le rende indulgent envers lui-même.

Parmi ces puérilités, Ary Scheffer avait pourtant un instant entrevu sa voie. En 1822, il peignait *les Ombres de Françoise de Rimini et de son amant apparaissant à Dante et à Virgile* (2), conception qu'il devait reprendre en 1835. C'était bien un sujet fait pour son génie, mais ce génie n'était pas encore conscient de lui-même. Le voile ne devait pas s'écarter avant 1830.

(1) *La Noce chez le photographe* est conservée au Musée de Lyon.
(2) Aujourd'hui dans la collection Wallace, à Londres.

LIVRE CINQUIÈME

LA RÉSISTANCE

CHAPITRE UNIQUE

Après l'Attaque, la Résistance. Celle-ci, nous l'avons vu dans notre exposé chronologique (1), fut acharnée. Les assaillants avaient l'enthousiasme, la jeunesse et l'audace. Les défenseurs du drapeau davidien avaient l'autorité, l'appui de l'opinion publique, l'assurance que donne un passé glorieux. Ils avaient surtout pour eux le nombre.

En 1815, au moment où l'Ecole allait être menacée, David, dans sa vigoureuse vieillesse, était encore entouré de l'état major complet de ses plus brillants élèves. Bientôt l'exil allait, lui-même, l'entraîner hors de France et le soumettre à des influences qu'il subit seul et dont nous n'avons pas à parler ici. Mais ses élèves demeurent: Gros, Gérard, Guérin survivront à la Restauration. Girodet ne disparaît qu'en 1824. Moins illustres que ces maîtres, Ansiaux, Berthon, Blondel, Dubufe, Granger, Heim, Hersent, Langlois, Robert Lefèvre, Mauzaisse, Meynier, Abel de Pujol, Vafflard, les uns dans la maturité de leur talent, les autres au début de leur carrière, se pressent autour d'eux. Bientôt vont, successivement, entrer en ligne leurs cadets, Cogniet, Couder, Court, Dejuinne, Drolling, Guillemot, Auguste Hesse, Lancrenon, Picot, Vinchon, etc..., une pléiade, sans cesse accrue et qui continuera à se recruter jusqu'à nos jours, aujourd'hui Prix de Rome, demain membres de l'Institut (2).

(1) Livre II, chap. I et II.

(2) Les membres de la section de peinture de l'Académie des Beaux-Arts étaient, en 1815, David, Van Spaendonck, Vien, Vincent, Regnault, Taunay, de la création, Menageot élu en 1809, Gérard en 1812. En 1816, entrèrent : Garnier (†1849), Guérin († 1833), Girodet († 1824), Gros († 1835), Meynier († 1832), Prudhon († 1823) et Carle Vernet († 1836). Les élections suivantes désignèrent en 1818 : Lethière († 1832);

En face de cette légion imposante, combien compte-t-on de novateurs? trois ou quatre, une demi-douzaine, tout au plus : Bonington, Delacroix, Géricault, Devéria, une poignée de jeunes gens tapageurs dont le talent tumultueux est destiné, sans doute, à s'apaiser. Car leur hardiesse n'est que de l'intempérance, l'évolution du goût public, un entraînement passager. Qu'importe le succès bruyant de quelque toile éphémère : les pages des catalogues, les murs des Salons sont toujours couverts par les peintres de la tradition ; et, si quelque médaille, quelque commande officielle s'égare sur un indépendant, cette erreur fâcheuse ne nuit pas aux élèves de l'Ecole dont le talent est surabondamment encouragé et soutenu. Aux Salons de 1819, de 1824 ou de 1827, dont nous gardons le souvenir parce que des génies y furent révélés, un Lancrenon, un Vafflard, se firent médailler: Heim, Picot ou Blondel ont été décorés (1). Le public peut s'arrêter avec sympathie devant *Les Massacres de Scio*, il commande ses portraits à Robert Lefèvre ou à Paulin Guérin. L'Institut enfin, dans ses séances solennelles, rappelle à la jeunesse les principes officiels par la bouche de Quatremère de Quincy qui, sans même paraître soupçonner les rénovateurs qu'il dédaigne, profère avec sérénité des vérités, à ses yeux, immuables (2).

Pourtant, malgré la persistance de l'Ecole, ceux qui la défendent se vanteraient en vain d'en avoir sauvegardé, sans altération, toutes les doctrines. Les causes qui ont décidé la rébellion sont trop générales, trop réelles, trop profondes pour n'avoir pas agi sur eux. Ils en subissent l'action avec plus ou moins d'intensité ; aucun ne s'y dérobe entièrement. Aussi prouvent-ils, en dépit d'eux-mêmes, le mouvement qu'ils essayent de nier. Ils ne conservent la faveur publique qu'au prix de mille concessions inconscientes ou volontaires ; et ce sont ces concessions que nous voulons à présent étudier, comme une dernière illustration du Romantisme.

Parmi les sollicitations qui s'exerçaient sur les peintres, une des plus impérieuses était l'obligation d'élargir ou de transformer le choix de leurs sujets pour répondre aux exigences des temps et au goût du public.

Les amateurs, nous le savons, réclamaient des anecdotes historiques ; le moyen âge était venu progressivement à la mode ; les événements du jour en consacraient la vogue ; l'histoire des rois était un prétexte à d'ingénieuses flatteries envers le gouvernement et l'opinion. D'autre part, pour donner plus d'éclat à la Reli-

en 1820, Le Barbier (†1826) ; en 1822, Hersent († 1860) ; en 1823, Bidault (†1846) ; en 1825, Ingres († 1867) et Thévenin († 1838) ; en 1826, Horace Vernet († 1863) ; en 1829, Heim († 1865) et en 1830, Granet (†1849).

(1) Léon Cogniet a été fait chevalier de la Légion d'honneur à l'âge de 32 ans, Paulin Guérin à 34, Abel de Pujol à 37, Picot et Vinchon, à 39, Heim à 40, Mauzaisse à 41, Couder à 42, Blondel et Langlois à 43 ans.

(2) Quatremère de Quincy, *Notices nécrologiques*, 1834.

gion restaurée, le roi et ses auxiliaires voulaient orner les églises ; ils pouvaient, d'un même coup, protéger les arts et servir la cause de la foi et leurs commandes nombreuses, en enrichissant les artistes, allaient leur imposer des sujets religieux.

Des raisons d'intérêt positif invitaient donc les peintres à traiter l'histoire nationale ou sacrée. Se dérober aux commandes royales c'était renoncer au plaisir de voir ses œuvres suspendues dans les musées, c'était se fermer l'accès de la Légion d'Honneur ou de l'Institut ; résister au goût du public, c'était affronter l'obscurité et la misère. On ne pouvait exiger des artistes un tel héroïsme.

D'ailleurs, ils avaient montré déjà, en célébrant l'épopée napoléonienne, qu'ils étaient disposés aux sacrifices, et ils ne pouvaient faire moins pour le régime nouveau que pour le régime aboli et détesté. Plus d'un d'entre eux avait, dans son passé, des gloires que les évènements rendaient dangereuses et dont il était prudent d'effacer le souvenir. A qui avait illustré la journée du 10 août, l'occasion de peindre une sainte Famille ou un trait de la vie de Henri IV s'offrait comme une réhabilitation. Enfin, même sous l'Empire, les artistes étaient loin de s'être tenus exclusivement enfermés dans les sujets antiques : l'évolution vers la peinture historique et même vers la peinture religieuse était depuis longtemps commencée. Pour ne point parler de Gros, Monsiau avait exposé, en 1802, *Molière chez Ninon de Lenclos*, en 1804 *La Mort de Raphaël*, en 1810 *L'Extase de Sainte Thérèse*. La décoration de la cathédrale de Saint-Denis avait occupé les artistes les plus réputés. L'Ecole de Lyon n'avait plus le monopole de la peinture de genre.

Dès le début de la Restauration l'Ecole se montra partagée entre les dieux anciens et les cultes nouveaux. Plusieurs artistes exposaient à la fois une scène mythologique et une scène historique. Berthon envoyait *Le Songe d'Oreste* et *Un Trait de justice de Louis XVI* (1) ; Hersent, *Louis XVI distribuant ses bienfaits aux pauvres* et *Daphnis et Chloé ;* Monsiau, *Une Scène d'Iphigénie* et aussi un *Louis XVI*. Ils ne procédèrent pas autrement par la suite et, même en 1824 et en 1827, dans la crise du combat, ils ne renoncèrent ni aux scènes de genre historique, ni à la peinture religieuse. On peut dire, sans crainte de se tromper, qu'il n'est aucun des disciples de l'Ecole, si convaincu fût-il de l'excellence de ses principes, qui n'ait, quelque jour, cédé à ce courant et plusieurs s'y sont presque entièrement abandonnés.

Mais les craintes étaient bien vaines de ceux qui tremblaient de les voir métamorphosés par des sujets nouveaux et les plaintes que suscita la renaissance de

(1) *Le Songe d'Oreste* est au musée de Dijon sous le n° 225 ; *Louis XVI abandonnant les droits du domaine sur les lais de mer, aux habitants de la Guyenne,* 1786, à Versailles ; *Louis XVI* d'Hersent, à Versailles ; *La Scène d'Iphigénie* de Monsiau, au musée de Marseille, sous le n° 124.

l'art religieux, plaintes dont nous avons rappelé l'écho, ne se trouvèrent pas justifiées. L'esprit resta le même et, pour changer de sujets, on ne changea pas de méthode.

Les scènes historiques n'offraient, sans doute, pas matière à étaler la science des nus, mais elles n'excluaient ni une ordonnance sage, ni un dessin correct, ni une exécution simple et solide. Un esprit prudent saurait résister au charme des costumes brillants du moyen âge, comme au désir de faire étinceler le casque des héros antiques. Un même raisonnement pouvait s'appliquer aux sujets religieux et avec plus de justesse encore. Les scènes de l'Evangile proscrivaient le nu, mais elles étaient d'une parfaite simplicité, écartaient toute idée de tapage, invitaient à l'étude des draperies. Elles ne présentaient que des images nobles : l'exemple de Raphaël et des plus illustres artistes montrait le parti qu'on en pouvait tirer.

Quelque usage qu'ils fissent de leur talent, les artistes ne furent pas entraînés hors de leur style. Sigalon était révolutionnaire avec une Locuste, Delacroix avec Virgile, Ingres avec Romulus ; il fut loisible à Auguste Hesse de rester classique en peignant *la Fondation de la Sorbonne* (1).

Qu'Abel de Pujol (2), après avoir peint *Britannicus* (3) et tandis qu'il exécute un *Joseph expliquant les songes*, soit chargé de raconter la vie de Saint Roch, il ne se croira pas obligé d'acquérir une science nouvelle. La composition sera pondérée, vide de peur d'encombrement; les figures dessinées avec précision « tourneront » comme il convient. Le costume, emprunté aux peintres de Lyon, sera peint avec sobriété; les gestes, les allures embarrassées des personnages montreront assez que l'artiste a plus regardé les plâtres que la nature. Que Rouget (4), élève de David et de Garnier, deuxième prix de Rome, peigne des scènes de la vie de Saint Louis, ou la clémence de Henri IV (5), il ne cherche pas à améliorer sa palette. Le même ciel gris qui servait de fond aux scènes grecques éclairera la toile. Les ombres resteront noirâtres, l'ordonnance emphatique. Une correction académique enveloppera toute l'œuvre. Faut-il prendre encore d'autres exemples? Monsiau en 1817 a peint une scène d'Iphigénie : la composition en était théâtrale, le *Romulus* de David avait fait les frais de l'*Ulysse*. Deux ans

(1) Dans l'église de la Sorbonne à Paris.

(2) Abel de Pujol (1785-1861), élève de Momal et de David, 2e grand prix, 1810, 1er grand prix 1811, prix d'honneur en 1817, décoré en 1822; membre de l'Institut en 1835, a exposé de 1808 à 1855.

(3) *La Mort de Britannicus* (Salon de 1814) dans les réserves du Musée de Dijon; *Joseph* (Salon de 1822), au Musée de Lille sous le no 624; Chapelle de Saint-Roch dans l'église Saint-Sulpice à Paris.

(4) Georges Rouget (1784-1869), élève de David et Garnier, 2e grand prix 1803, décoré en 1822, a exposé de 1812 à 1866.

(5) *Saint Louis médiateur entre le roi d'Angleterre et ses barons* à Versailles (no 20) ; *Mort de Saint Louis* (no 21) ; *Saint Louis reçoit les envoyés du Vieux de la montagne* (salle des croisades) ; *Henri IV pardonnant à des paysans qui avaient fait entrer des vivres dans Paris* (Salon de 1824) (no 66).

plus tard il peint un *Dévouement de Belzunce* (1) et ce sera toujours la même gesticulation exagérée.

Avec plus de facilité encore, le pinceau davidien s'accommode de l'art religieux. Au Christ il donne le profil de l'Apollon, à Saint Paul la figure de Marcus Sextus. Les mêmes muscles dont s'enorgueillissait la force des héros mythologiques s'arrondissent sur le corps des Apôtres et des Gentils: sur leurs épaules ont été jetées les draperies qui avaient couvert les torses de Jupiter et de Bélisaire. Là où le costume classique manquerait par trop de convenance, il emprunte quelques souvenirs aux dernières œuvres de Raphaël, aux Bolonais. L'Évangile sert, comme l'Iliade, de prétexte à des tableaux plastiques.

La cathédrale de Nantes est ornée d'une statue de Saint Jean-Baptiste sculptée par Duvoisin en 1813. Les formes en sont lourdes et solides, le geste est emprunté à l'Auguste du Louvre et la figure est celle d'un Apollon du Belvédère barbu. Une statue antique affublée d'un nom religieux, c'est le type le plus achevé de l'art chrétien tel que le conçurent les fidèles de l'Ecole.

Pour imaginer le *Christ marchant sur les flots* (2), pour peindre *Adam et Eve* ou le *Meurtre d'Abel*, Dubufe, Paulin Guérin ou Drolling (3) n'ont qu'à rouvrir leurs cartons et à se souvenir des leçons de David. Quand il veut représenter *Saint Jean devant Hérode* (4), Pierre Franque transpose simplement l'Hippolyte de Guérin.

Souvent, il est possible de dénuder quelques personnages secondaires et de prouver, sur quelques comparses, la science du modelé. Dans un *Ecce Homo* (5), Rouget accumulera des juifs déshabillés. Le *Baptême du Christ* sera, pour Gabriel Guérin, un prétexte à colossales études. Heim se complaît à faire saillir les muscles des bourreaux de *Sainte Julitte* et, dans un tableau biblique, *La Robe de Jacob*, il s'ingénie à dessiner des mains dans toutes les situations possibles, ouvertes, fermées, vues de la face dorsale ou palmaire, élevées ou retournées. Les boiteux que Saint Pierre guérit, les prisonniers que Saint Leu délivre forment des groupes où se témoigne la virtuosité de Pallière ou de Dubois.

C'est par des gestes que s'exprimait autrefois la participation des person-

(1) Au Musée de Marseille.

(2) (Salon de 1824), église Saint-Gervais à Paris; *Adam et Ève* (Salon de 1827) au Musée de Toulon.

(3) Drolling (1786-1851), élève de son père et de David, Prix de Rome 1810, 2e médaille 1817; 1re médaille 1819; membre de l'Institut 1833, a exposé de 1817 à 1850; Dubufe (1794-1864), élève de David, a exposé de 1810 à 1863; Pierre Franque (1774-1860), élève de David, a exposé de 1806 à 1853; Paulin Guérin (1783-1855), élève de Gérard, 2e méd., 1817, décoré, 1822; a exposé de 1810 à 1855.

(4) 1828, dans l'église Saint-Jean-Saint-François à Paris.

(5) 1819. Dans l'église Saint-Gervais, à Paris; *Le Baptême du Christ* (Salon de 1819), dans l'église Saint-Jean-Saint-François, à Paris; *Le Martyre de Sainte Julitte* (Salon de 1819), à Saint-Gervais; *La Robe de Jacob*, au musée de Lyon, sous le n° 239; *Saint Pierre guérit les boiteux*, 1819, à Saint-Thomas d'Aquin; *Saint Leu délivre les prisonniers*, 1827, à Saint-Leu.

nages à une action commune ; c'est par des gestes que les tableaux se coordonneront encore et ceux qui demandaient des leçons à Talma pour représenter Thésée l'invoqueront aussi pour Saint Pierre. *Saint François d'Assise* (1) gesticule devant le sultan, *les Vendeurs chassés du temple* expriment leur colère par des attitudes contraintes et forcées. Peignant *Adam et Ève près du corps d'Abel*, Orsel lance vers le ciel les bras d'Adam et montre Caïn qui s'enfuit, avec une pantomime d'une exagération ridicule.

Tant de beauté plastique, tant de gestes dispensent de donner aux visages une expression caractérisée. La flamme divine, la bonté ou l'enthousiasme illuminent mal des figures trop régulières, Habitués à la sérénité et à la majesté des Dieux antiques, les peintres négligent trop souvent de faire parler les yeux. La scène reste morte : l'esprit n'y circule pas. Faut-il ici en donner des exemples ? Il faudrait tout citer, tant cet art matériel a de peine à s'éveiller à la vie.

Derrière les statues mal animées, les fabriques traditionnelles étendent leurs chapiteaux corinthiens et leurs masses aux lignes mesurées. C'est toujours un coin d'Athènes ou de Rome. *La Mort de Saphire* (2) s'encadre de temples et de colonnes, et c'est devant quelque basilique que Saint Pierre guérit les boiteux.

La couleur reste terreuse, les ombres noirâtres, la palette ne se modifie pas plus que le crayon. Le sens du christianisme est resté aussi étranger à l'artiste que les mythes helléniques lui étaient fermés. Il a développé les deux thèmes avec la même indifférence et s'est surtout évertué à ne point introduire dans ses nouveaux sujets quelque chose qui eût exigé de lui un apprentissage nouveau.

C'est ainsi que se perdit ou du moins que fut différée, une des occasions les plus belles qu'ait eu de s'agrandir l'art de notre siècle. Les commandes officielles, qui seules pouvaient créer une peinture religieuse, allèrent, pour ainsi dire, exclusivement à ceux-là mêmes qui n'étaient pas capables d'en profiter. Les révolutionnaires en furent presque exclus. Et pourtant de plusieurs centaines de toiles — le nombre doit en être prodigieux — que la Restauration suspendit aux murs des églises, est-il une seule qui subsiste, en face du *Christ aux Oliviers* de Delacroix ? L'art religieux ne devait commencer vraiment son évolution que sous la monarchie de Juillet.

Comme s'ils avaient été doués d'un talisman qui les rendît invulnérables, les élèves de l'Ecole ne trouvèrent donc rien dans l'inspiration historique ou chrétienne qui troublât leur sérénité. On les vit aborder tour à tour ou à la fois le

(1) Lordon, *Saint François d'Assise devant le Sultan*, 1824, dans l'église Saint-Jean-Saint-François ; — Poisson, *Jésus chassant les vendeurs du Temple*, 1827, à Saint-Leu ; Orsel, *Adam et Ève près d'Abel mort*, Rome, 1824, au Musée de Lyon sous le n° 460.

(2) Picot, *La Mort de Saphire*, 1819, à Saint-Thomas d'Aquin.

genre, la fable, l'Evangile, se disperser dans les sujets les plus disparates ou s'y égarer, sans dévier de leurs principes (1).

Est-ce à dire qu'ils aient gardé intact l'héritage de leurs maîtres? non, sans doute, mais les raisons qui leur firent désirer de partielles innovations étaient d'origine technique et ne dérivaient pas du sentiment.

Que l'on veuille bien s'en souvenir. Les critiques les plus favorables à l'Ecole étaient loin de l'engager à l'immobilité. Depuis longtemps, ils en avaient accusé la technique de défauts graves et ces défauts étaient, à leurs yeux, susceptibles d'être corrigés (2). Ils mettaient en garde les artistes contre la froideur inhérente à la plupart des scènes antiques, ils attaquaient leur indifférence pour les mérites de la couleur. Plus d'animation, plus d'agrément ne forceraient point à abandonner les éléments antérieurs de supériorité.

Ces reproches furent entendus et les élèves de l'Ecole essayèrent de concilier le respect qu'ils gardaient à leurs maîtres avec le désir de se distinguer par des mérites nouveaux.

David, que le succès de la *Scène du Déluge* avait tant inquiété, aurait reconnu, avec quelque tristesse, s'il avait visité le Salon de 1817, qu'il avait été un bon prophète. De tous côtés se voyaient des scènes dramatiques. Berthon exposait le *Songe d'Oreste* tourmenté par les Furies qui lui présentent le corps de Clytemnestre; Pierre Franque *Josabeth arrachant Joas à la fureur d'Athalie*; Drolling, *la Mort d'Abel*, composition d'une énergie forcée et déclamatoire; Le Barbier aîné, habitué à des sujets plus paisibles, multipliait les carnages; il avait peint *Médias assassine sa belle-mère Mania, le Thébain Phyllidas tue Léontiade, Panthée se frappe et expire sur le sein de son mari.*

En de pareilles tentatives, il y avait, certes, trop souvent effort et gesticulation contrainte, parfois aussi de la vigueur et une chaleur véritable de tempérament. Peignant, en 1827, une *Scène du Déluge* (3), Court pouvait y entasser des gestes invraisemblables, des raccourcis indiscrets; d'autres montraient plus de réserve et d'habileté. Heim groupait, dans un très beau mouvement, les cavaliers romains vainqueurs des Juifs et leurs victimes (4); parmi des exagérations académiques, *la Conversion de saint Paul* (5) de Pierre Franque était d'un beau tumulte.

(1) Les livrets des Salons donnent de multiples exemples de cette dispersion. Voici ce qu'exposait Vafflard en 1819: *Saint Ambroise sauvant un prêtre de la fureur du peuple, — Mort de Saint Louis, — Henri IV à l'église Notre-Dame le jour de son entrée à Paris, — Charles VIII, — Adam et Ève chassés du paradis terrestre, — Pythagore inspiré par les muses, — Cassandre, — Sapho, — Fleurette,* — plusieurs portraits. En 1822, il joindra à de semblables sujets *La Marchande d'allumettes*; en 1824, *La Bonne Vieille*, d'après la chanson de Béranger.

(2) Voir livre I, ch. v, p. 46 à 49, livre II, ch. I, p. 78 et 81.

(3) Au Musée de Lyon.

(4) *Sujet tiré de l'Histoire des Juifs par Josèphe*, au Louvre sous le n° 408.

(5) Salon de 1819, au musée de Dijon, sous le n° 293.

Peut-être, à vrai dire, les artistes n'eurent-ils pas grand peine à introduire plus de passion dans leurs œuvres : il leur en avait, sans doute, coûté davantage pour simuler l'impassibilité. Il ne fut point aussi facile de s'improviser coloriste et l'on n'apprit pas en un instant à voir, après avoir si longtemps dédaigné de regarder.

Les uns cherchèrent à étonner le public et à surprendre l'approbation en substituant au jour égal si cher à l'Ecole, des effets de lumière artificielle. Une ombre noirâtre couvrit une partie de la toile ; des lueurs rougeâtres de torches ou d'incendies éclairèrent d'un jour fumeux des personnages à peine visibles. Le baron Guérin encouragea cette mode de son autorité. La chambre où dort Agamemnon, éclairée par des lampes dont l'éclat transperce la grande draperie rouge derrière laquelle se dissimulent Egisthe et Clytemnestre, lui fournit des effets qu'il n'avait pas cherchés dans le *Retour de Marcus Sextus*. Déjà Paulin Guérin avait montré *Caïn après le meurtre d'Abel* (1) frappé par la colère du Très-Haut, sous un ciel d'orage, par un coucher de soleil, entouré des horreurs de la nuit. C'est la même recherche qui dirigea le pinceau de Berthon pour son *Oreste*, de Pierre Franque pour sa *Conversion de Saint Paul*, de Heim pour la *Scène de l'histoire des Juifs*, de Léon Cogniet pour *Marius à Carthage*, de Mauzaisse pour son *Tantale*, de Monvoisin pour *Saint Gilles découvert dans sa retraite*, de Heim, de Picot, d'Abel de Pujol pour leurs plafonds du Louvre. En forçant les ombres, en plaquant des accords rougeâtres, ils s'imaginèrent avoir dérobé les secrets du clair obscur et ne s'aperçurent pas que, à tenter entre un art tout de sacrifice et un art qui n'avait jamais rien sacrifié une monstrueuse alliance, ils cessaient d'être des dessinateurs sans arriver à manier la lumière. Aveugles d'ailleurs parmi des aveugles ; c'est le temps où l'on trouvait dans les tableaux du comte de Forbin, dans l'*Eruption du Vésuve* (2), par exemple, « la manière de Rembrandt épurée » !

Aussi malheureux en un autre genre, Trezel ou Lancrenon dans un *Saint Jean à Pathmos* ou dans une *Apothéose de sainte Geneviève* (3), s'imaginaient avoir entouré leur toile d'un éclat surnaturel et miraculeux parce qu'ils l'avaient noyée d'un blanc grisâtre et blafard.

D'autres, sans renoncer à se servir tout uniment de la lumière du jour, montèrent d'un ton leur palette, crurent prendre plaisir à la couleur. A une peinture sombre et noirâtre ils opposèrent des tons de porcelaine (4). Ceux-là, on les eût fort étonnés, si on leur avait montré l'inanité de leurs efforts et si on leur

(1) Salon de 1814, Musée de Toulon.

(2) Au Musée de Beaune.

(3) *Saint Jean à Pathmos*, à l'église Saint-Jean-Saint-François ; *Apothéose de Sainte Geneviève*, à l'église Saint-Laurent à Paris.

(4) Voir, au Musée d'Amiens, *Alphée et Aréthuse* et le *Fleuve Scamandre* (1824) de Lancrenon.

avait dit qu'à donner plus d'intensité à des tons mal choisis et mal groupés, ils ne faisaient qu'accuser leur incapacité de coloristes. Ils ne s'aperçurent pas que les trois quarts des vessies qu'ils crevaient sur leur palette contenaient des couleurs sales, lavées ou désagréables, que les rouges faisaient grincer les dents, que les bleus et les verts étaient pauvres, les bruns terreux, les jaunes froids; le charme d'une nuance, la valeur d'une gamme carminée ou céruléenne continuèrent à leur échapper. Pas davantage, ils n'apprirent que les mélanges des tons, que leurs juxtapositions sont soumis à des lois optiques, qu'ils se font valoir ou s'écrasent et n'ont qu'une signification relative dans l'ensemble où ils sont placés. Ils ne virent pas, enfin, que les ombres, si profondes soient-elles, ne se décolorent jamais et qu'elles gardent parmi le noir quelque chose du ton clair dont elles sont les dégradations. Il suffit, en parcourant le Louvre, de lever les yeux sur les plafonds qu'ont décorés Meynier, Picot, Heim, Mauzaisse, ou Abel de Pujol pour comprendre combien fut complaisante la critique qui se contenta de ce mince progrès. Soulignés par des taches d'un noir d'encre, les vermillons y éclatent désordonnés, avec de la puissance peut-être mais sans aucune délicatesse. Près de là, Blondel a cru atteindre la légèreté par une couleur nacrée et laiteuse.

L'incohérence des efforts contribua encore à en paralyser l'effet, le même artiste passant d'une extrémité à une autre, d'un tableau noirâtre comme la *Conversion de Saint Paul*, à une toile brillante et rosée comme *Jupiter et Junon sur le mont Ida* (1).

Telles furent les deux seules tentatives d'émancipation de l'Ecole: la recherche du drame et celle de la couleur. Abel de Pujol eut beau glisser un nègre dans une de ses œuvres (2), et Mauzaisse peindre un chinois dans un plafond du Louvre, ces bravades ne sauraient nous tromper. La fidélité à la tradition éclata, au contraire, en de journalières occasions. Le goût des anatomies colossales, des figures gigantesques ne fut jamais aussi vif. Le lamentable *Diomède* de Gros n'était certes pas plus ridicule que l'*Hercule* de Couder, le *Vulcain* de Heim, le *Métabus* de Cogniet, le *Philoctète* de De Bay, les *Danaïdes* de Mauzaisse, les *Apôtres* de Destouches (3), pour citer quelques noms au hasard.

Les grands élèves de David ne furent point, nous le savons déjà, les soutiens les plus fermes de sa doctrine. Si l'on en excepte Gros dont nous avons rappelé

(1) Ces deux tableaux sont de Pierre Franque qui exposa *La Conversion de Saint Paul*, en 1819 et *Jupiter endormi dans les bras de Junon sur le mont Ida* (Musée de Montauban), en 1822; Guérin peignait la même année *Didon* et *Clytemnestre* (1817).

(2) *Saint-Étienne*, 1817, dans l'église Saint-Thomas d'Aquin, à Paris.

(3) Couder, *Combat d'Hercule et d'Antée* (1819), Rotonde d'Apollon au Louvre; — Heim, *Jupiter remet à Vulcain le feu qui doit détruire Pompéï* (1827), au Louvre; — Léon Cogniet, *Metabus roi des Volsques* (1822); — de Bay, *Philoctète* (envoi de Rome, 1824), au Musée d'Angers; — Mauzaisse, *Les Danaïdes* (1819); — Destouches, *Jésus au Mont des oliviers* (Saint-Nicolas du Chardonnet).

la déplorable tentative, ils cherchèrent tous, même les plus pondérés, même Guérin, par quelques complaisances, à conserver la faveur publique, et l'un d'eux, Gérard, opéra une véritable défection.

Guérin, en 1807, expose *Clytemnestre*, où nous avons relevé la recherche de lumière ; en même temps il donne à son pinceau quelque chose de plus vif et de plus aimable pour peindre *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* (1). Depuis cette époque, jusqu'à sa mort, il n'exposera plus, mais les deux grandes toiles ébauchées que renferme le musée d'Angers : *Saint Louis rendant la justice sous le chêne de Vincennes* et surtout la *Mort de Priam*, toiles du plus haut intérêt, témoignent chez Guérin, jusqu'au dernier moment, un remarquable effort de renouvellement. La *Mort de Priam* est conçue d'après des données archéologiques inconnues à l'Empire et ressemble singulièrement aux plus récentes interprétations que nous ont données de la Grèce homérique les artistes contemporains (2).

Après la Restauration, Girodet, occupé surtout par des portraits, n'expose qu'une seule œuvre, son *Pygmalion*, qui parut en 1819. On sait quel en fut le succès. En éclairant, lui aussi, son tableau par une lampe, en poussant la grâce jusqu'à l'afféterie, Girodet cédait au désir de flatter son temps et sollicitait cette sensualité sentimentale qui faisait aimer les tableaux d'un Ansiaux ou d'un Dubufe (3).

Au milieu d'une production incessante, Gérard (4) avait depuis longtemps, occupé qu'il était par les commandes officielles et les portraits, cessé de peindre l'antiquité. Il y revient une seule fois, en 1824, avec *Daphnis et Chloé* (5) et, s'il y conserve dans le modelé les traditions anciennes, il y donne au cadre, au paysage, traité d'ailleurs de la manière la plus classique, une importance inusitée, comme s'il voulait se faire excuser du choix de son sujet par le charme du sous-bois où il l'a placé. Mais son esprit est ailleurs. Depuis le retour des Bourbons, avec un sens très fin de l'actualité, il a su deviner les objets les plus agréables au gouvernement, aux amateurs. Quel tableau plus flatteur pour Louis XVIII que *l'Entrée de Henri IV dans Paris*, pour Charles X protecteur des Bourbons d'Espagne que *Philippe V présenté aux Espagnols*. *Corinne au cap Misène* répond aux passions littéraires et *Sainte Thérèse* à la mode religieuse.

(1) Au Louvre, comme la *Clytemnestre*.

(2) Guérin fut un des premiers à accepter l'hypothèse de Hittorf sur la polychromie dans l'architecture antique.

(3) Ansiaux obtint son plus grand succès avec *le Départ* et le *Retour du Messager d'Amour* ; Dubufe, avec *Souvenirs et Regrets* (Salon de 1827).

(4) Charles Lenormant, *F. Gérard*, Paris 1847 ; parcourir H. Gérard, *L'Œuvre du baron Gérard gravé à l'eau forte*, Paris, 1852-1857.

(5) Au Musée du Louvre, sous le n° 329.

Je ne parle pas des tableaux de commande comme *le Sacre de Charles X* (1) ou des portraits officiels de Louis XVIII et de Charles X. Nul n'a été plus adroit courtisan de la fortune que Gérard.

Dans ces tableaux empruntés à des sujets si éloignés de l'Ecole, y a-t-il de véritables et d'essentielles transformations d'inspiration ou de facture? Pour la facture, point ou à peine. *L'Entrée de Henri IV* n'est point autrement composée que l'eût été telle scène antique et, nous en avons déjà fait ailleurs l'observation, les personnages, pour être parés de costumes modernes, n'en trahissent pas moins l'étude du plâtre et restent conformes aux doctrines du modelé Davidien. La couleur reste sombre et sèche, oscillant entre le gris et le noir. Dans *Corinne* quelque recherche : le manteau rouge cerise clair de Corinne est d'une qualité rare chez Gérard, le luth de l'improvisatrice est peint presque en trompe-l'œil. Bien que la touche continue à être propre, lisse et uniforme, elle se permet, dans certaines parties sacrifiées, quelques libertés : le roc sur lequel est assise Corinne est marqué par des coups de pinceau heurtés sur lesquels quelques touches frustes indiquent du gazon. Peu de chose, somme toute. Pour l'inspiration, *Corinne* et surtout *Sainte Thérèse* montrent, au contraire, une évolution assez importante.

Qu'on se souvienne de l'air inspiré de Corinne, de l'attitude recueillie et affectée d'Oswald, n'est-ce pas là de la recherche littéraire, le dernier souci que doive avoir un peintre? Mais, que dire de cette Sainte Thérèse dont les yeux égarés et le corps frémissant veulent provoquer chez nous des rêveries mystiques, tandis que la peinture se dérobe à un examen véritable? Ce sont là des artifices indignes d'un artiste épris de son art, et qui, d'ailleurs, ne séduisent qu'un instant. De ces œuvres tant surfaites, il ne subsiste, pour ainsi dire, que le souvenir du bruit qu'elles ont soulevé.

Faut-il maintenant passer en revue le chœur des peintres qui, grandis dans les dernières années de l'Empire, ont débuté dans la carrière vers le temps de la Restauration ? Une inspection complète serait fastidieuse et d'ailleurs bien inutile. Ce sont des enfants d'une même famille et qui ne renient pas leur parenté. Qui en connaît un, les a vus presque tous. Pourquoi aller les troubler dans le sommeil où ils dorment et réveiller l'écho des succès médiocres et éphémères qu'ils ont remportés. Laissons en paix Dejuinne, Lancrenon, Trezel, Guillemot et tant d'autres et ne nous arrêtons qu'à ceux qui méritent l'attention parce qu'ils avaient un réel talent, qu'ils ont occupé une place considérable et que leur souvenir persiste par les élèves qu'ils ont formés. Ces derniers ont suivi, avec plus ou

(1) *Entrée de Henri IV dans Paris* (Salon de 1817), à Versailles, réduction au Louvre; — *Philippe V* (Salon de 1824), à Versailles; — *Corinne au cap Misène* (Salon de 1822), au Musée de Lyon, sous le n° 233. — *Sainte Thérèse* (Salon de 1827); — *Sacre de Charles X* (Salon de 1827), à Versailles.

moins de docilité, les enseignements qu'ils avaient, eux-mêmes, reçus et l'on peut distinguer, parmi eux, le groupe de ceux dont l'obéissance fut parfaite, comme Abel de Pujol, Heim, Couder ou Rouget, et ceux qui montrèrent, dans l'obéissance, moins d'abnégation, comme Léon Cogniet ou Picot.

Abel de Pujol, Heim, Rouget, Couder ont eu la carrière la plus facile et la plus entourée d'honneurs qu'un artiste puisse envier. Les médailles, la décoration sont venues les chercher dès leur jeunesse, ils ont couronné leur carrière en entrant, avant la vieillesse, à l'Institut (1). L'Etat a commandé ou acheté leurs principales œuvres.

Ils ont mérité ces faveurs, sinon par un mérite éclatant, au moins par un travail persévérant, un talent consciencieux, une constante production, une vie digne. Ils ont eu quelques hasards heureux d'inspiration qui les empêcheront de se faire entièrement oublier. Il est d'ailleurs très facile de les connaître, puisque leurs œuvres couvrent les édifices publics et les églises, sans parler des musées, qui les ont, souvent, reléguées dans leurs greniers.

Rouget est le plus faible d'entre eux. Il n'a jamais remporté que des demi-succès et aucune de ses toiles, en aucun genre, ne soutient aujourd'hui l'attention. Nous avons déjà parlé de ses peintures à Versailles dont la plus considérable, *Henri IV et les paysans*, est moins que médiocre. Ses peintures religieuses ne valent pas mieux. Une *Assomption* pâle, que l'on voit à Saint-Germain-l'Auxerrois, mérite à peine d'être signalée. L'*Ecce Homo* (2) que conserve Saint-Gervais, avec son relief rond, ses attitudes forcées, sa couleur sale, ses ombres opaques, son absence de sentiment et d'expression, témoigne d'une science que l'inspiration n'est pas venue éclairer. Rouget a survécu plus de trente ans à la Restauration, continuant à peindre et, surtout, des portraits.

Abel de Pujol employa plus de talent à défendre la même cause. Grand producteur, la seule énumération de ses œuvres absorberait plus d'une page de ce livre et il s'agit presque toujours de toiles colossales, de décorations murales (3). Comme tous les peintres de son groupe, travaillant peu pour les particuliers, il n'a, en dehors des portraits, fait que de très rares œuvres de chevalet. Parmi tant de travaux il a donné la preuve d'une grande science et d'une personnalité très effacée. Aucun accent personnel ne relève aucune de ses productions. Il peut être donné comme type de ces artistes qu'un enseignement vigoureux a rendus

(1) Sauf Rouget.

(2) Salon de 1819.

(3) Dans la période qui nous intéresse, Abel de Pujol a exposé en 1817, *La Prédication de Saint Étienne;* en 1819, *La Vierge au tombeau, César aux ides de mars, Sisyphe aux Enfers, Portrait en pied de la marquise de ****; en 1822, *Joseph expliquant les songes;* en 1824, *La Prise du Trocadéro, Ixion, Le Baptême de Clovis, Germanicus*; en 1827, *Saint Pierre*. Il a, de plus, décoré, en 1822, la chapelle Saint-Roch, à Saint-Sulpice; en 1827, il a peint un des plafonds du Musée Charles X, et il a achevé la décoration de la Bourse de Paris.

capables d'affronter les tâches les plus malaisées, mais qui, ne sachant rien dire par eux-mêmes, travaillent pour la gloire de leur école plutôt que pour leur propre renommée. Ce n'est pas qu'Abel de Pujol ait dédaigné l'originalité, mais ses fresques de Saint-Sulpice montrent combien il en était peu capable. Au Louvre, au Palais du Luxembourg, à la Bourse, au Palais de Fontainebleau, à Versailles, dans près de dix églises de Paris, dans plusieurs musées de Province, partout où Abel de Pujol a placé ses œuvres, il a redit, avec la même correction, ce qu'il savait, étant très savant; nulle part il n'a parlé de son propre fonds parce qu'il n'a jamais rien eu à communiquer aux spectateurs.

Blondel (1), qui partagea avec Abel de Pujol la décoration de la bibliothèque de Fontainebleau, ainsi que celle de la Bourse de Paris, praticien honorable comme son confrère, tint peut-être, de son maître Regnault, le goût des colorations crayeuses, blafardes et nacrées par lesquelles se distinguent, à leur grand détriment, quelques-unes de ses œuvres : la Rotonde d'Apollon au Louvre, ou l'histoire de Diane à Fontainebleau, par exemple. Ailleurs il s'est contenté de suivre les errements de l'Ecole et l'on peut juger, par sa *Sainte Elisabeth* (2), s'il a su s'y montrer plus original que d'autres.

Heim et Couder (3) avaient certes des tempéraments plus vigoureux. Tous deux étaient de véritables artistes et leurs œuvres seraient, en partie, demeurées, s'ils avaient eu, à quelque degré, la science de la couleur : mais cette science leur a entièrement manqué et l'impression visuelle qu'ils donnent, dans leurs meilleurs morceaux, est trop pénible pour qu'on aime à les regarder. *Le Lévite d'Ephraïm*, le chef-d'œuvre de Couder, la scène de *l'Histoire des Juifs*, une des meilleures toiles de Heim affligent cruellement le regard. La robe du Lévite, celle de sa femme sont choisies parmi les étoffes les plus détestables des Bolonais. La palette de Heim est pire, si possible. Et pourtant, lorsque cette *Scène de l'Histoire des Juifs* reparut à l'Exposition Universelle de 1855, elle frappa, comme une révélation, toute la critique. Théophile Gautier, en une page remarquable, se repentit de l'esprit de parti exclusif qui lui avait, dans sa jeunesse, caché le mérite d'un tel peintre : Heim eut une grande médaille d'honneur, à côté d'Ingres et de Delacroix. La réaction fut, sans doute, excessive et nous en sommes vite revenus. La mesure est dans une sympathie moyenne pour des talents hono-

(1) Blondel (1781-1853), élève de Regnault, prix de Rome, 1803; médaille d'or, 1817; décoré en 1824; membre de l'Institut, 1832 ; a exposé de 1806 à 1847.

(2) *Sainte Elisabeth de Hongrie déposant sa couronne aux pieds de l'image de Jésus-Christ* (Salon de 1824), dans l'église Sainte-Élisabeth, à Paris.

(3) Heim (1787-1865), élève de Vincent, 2e prix de Rome en 1806; 1er prix, 1807; 1re méd., 1817; décoré en 1825; membre de l'Institut en 1829; a exposé de 1812 à 1859. Consulter: de Saint-Santin, *Heim* (*Gazette des Beaux-Arts*), janv. 1867 et Paul Lafond, *Heim* (*même recueil*), 1896.

Couder (1790-1873), élève de Regnault et de David, prix d'honneur en 1817, membre de l'Institut en 1839; a exposé de 1814 à 1848. Consulter les notices de Hébert et d'Ernest Breton, 1876.

rables et incomplets. Pour nous, Heim échappe surtout à l'oubli par ses toiles minuscules qu'inspirèrent heureusement les circonstances : *le Roi recevant au Palais Royal les députés de 1830* et surtout cette *Distribution des récompenses au Salon de 1824* (1) que nous recommandent tant de souvenirs. La série spirituelle des *Soixante-quatre portraits de membres de l'Institut* qu'il crayonna dans sa longue carrière académique et que le Louvre a acquis, en font un des analystes les plus vifs de son temps. Il ne souffre donc pas trop si l'on oublie de visiter ses grisailles de Saint-Germain des Prés, *le Martyre de Sainte Julitte* à Saint-Gervais, d'autres compositions qui ont leurs mérites, mais trop lointains de ceux que nous aimons aujourd'hui.

Couder n'a pas su se défendre avec autant d'habileté que Heim contre les dédains de la postérité. Ses essais de critique esthétique ne protègent pas sa mémoire (2) et il est, sans doute, inutile de conseiller la contemplation du *Lévite d'Ephraïm*, encore que la composition en soit simple et le mouvement énergique, de *l'Adoration des mages* (3), bien que l'ordonnance en soit grandiose, de *Saint Ambroise et Théodose* (4). N'essayons donc pas de dissiper près de lui le silence et, sans le livrer à nos dédains, laissons-lui le bénéfice de sa grandeur passée.

Avec Picot et Léon Cogniet (5) nous nous élevons à des artistes qui, pour respecter un enseignement traditionnel, n'ont pas renoncé à toute originalité. Nés dans une période calme ils auraient paru hardis : on les eût donnés en exemple d'un parfait mélange de science et d'audace. Comme ils ont vécu parmi les révolutions, ils ont passé pour timides et ont été confondus dans la foule des esprits rétrogrades et hostiles à la liberté.

Tous deux, ils ont essayé, par des moyens différents, de rendre plus vivants les préceptes de l'Ecole et tous deux, en un certain sens, y ont réussi. Ils ont eu le bonheur de jouir d'une longue carrière et ils ont vieilli entourés d'élèves qui, à défaut de leurs œuvres, leur mériteraient à eux seuls la considération et le respect.

Un sentiment délicat marque toutes les compositions que Picot a faites sous la Restauration et les sauve de la banalité comme de l'ennui. *L'Amour et Psyché* obtint, au Salon de 1819, un succès que n'amoindrit pas la comparaison avec le

(1) *Le roi recevant au Palais-Royal les députés* de 1830, *qui lui présentent l'acte qui lui défère la couronne* (Salon de 1834), à Versailles. — *Le roi Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin de l'Exposition de* 1824 (Salon de 1827), au Louvre.

(2) *Considérations sur le but moral des Beaux-Arts*, Paris, 1867.

(3) (Salon de 1831), au musée d'Avignon.

(4) (Salon de 1827), dans l'Église Saint-Gervais, à Paris.

(5) Picot (1786-1868), élève de Vincent; 2e prix de Rome, 1811 ; 2e premier grand prix, 1813; 1re médaille, 1819; décoré en 1825; membre de l'Institut, en 1836; a exposé de 1819 à 1839.

Léon Cogniet (1794-1880), élève de Guérin ; 2e prix de Rome, 1815 ; 1er prix, 1817 ; 2e médaille, 1824 ; décoré, 1828; membre de l'Institut, 1849 ; a exposé de 1817 à 1855.

tableau où David lui-même avait traité le même sujet. On trouva que le jeune peintre avait dépassé le maître et avait déployé plus de grâce, de convenance et de légèreté. En même temps Picot exposait une *Mort de Saphire* (1) où toutes les qualités de l'Ecole se retrouvaient : composition noble et symétrique, fabriques imposantes, draperies sévères ; dont la couleur n'était point inférieure à la moyenne classique, mais où un effet de lumière adroitement ménagé portait l'intérêt sur le corps finement modelé de Saphire, tandis qu'une série d'aimables détails retenaient le regard et témoignaient d'un travail poursuivi *con amore*. Trois ans plus tard *Oreste endormi dans les bras d'Electre* (2) faisait éclater, dans une scène dramatique, la même délicatesse, et l'on sait le succès populaire de *Raphaël et la Fornarina*. Cette grâce, qui se fatigua un peu vers 1824, dans *Céphale et Procris* (3), Picot sut la conserver même pour peindre les plafonds du Louvre. Dans la sixième salle, où il représenta Cybèle tentant de protéger Stabies, Herculanum, Pompéi et Rétina de la destruction (4), il sut échapper en partie à la convention et, pour un Vulcain un peu trop traditionnel, il peignit des Villes vivantes, expressives et d'une expression même quelque peu romanesque.

Léon Cogniet a témoigné plus de hardiesse que Picot. Parti de l'académisme le plus complet, il s'est presque aussitôt partiellement affranchi. Au *Métabus roi des Volsques*, œuvre d'écolier médiocre, à la *jeune chasseresse déplorant l'innocente victime de son adresse*, qui menaçait de verser dans le sentimentalisme, ont succédé presque immédiatement la *Scène du massacre des Innocents* et *Saint Etienne*, deux tableaux dont le parti-pris surtout est intéressant. Ce qui en fait l'originalité, c'est moins l'exécution, que l'affectation de simplicité, l'impression obtenue sans effort, une certaine distinction de pensée. Cette mesure le définit mieux que le goût pour la nature qu'on lui attribue et auquel il n'a que rarement cédé. Il faut les yeux d'un élève reconnaissant pour découvrir en lui « une sorte de réformateur, de précurseur » (5). Ou plutôt il faut, oubliant les vrais réformateurs, ne songer qu'aux artistes dont nous avons parlé dans ce chapitre. Près de ces derniers, il est vrai, Cogniet peut passer pour un précurseur. Il a favorisé, au sein de l'Ecole même, plus d'une émancipation. La carrière de Cogniet, comme celle de Picot, a dépassé de tant d'années la limite que nous nous sommes imposée, que nous ne pouvons prétendre juger son œuvre. Son grand

(1) Dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin, à Paris.

(2) *Oreste, après ses fureurs, s'endort dans les bras d'Electre* (Salon de 1822), au Musée du Louvre qui, croyons-nous, ne l'expose pas.

(3) Au musée d'Amiens, sous le n° 229.

(4) *Cybèle protégeant contre le Vésuve les villes de Stabia, Herculanum, Pompéi et Retina, que les feux semblent condamner à une entière destruction.*

(5) Bonnat, *Notice lue dans la séance de l'Académie des Beaux-Arts du* 17 février 1883.

triomphe, et très surfait, *Le Tintoret peignant sa fille morte* (1) est de 1843; il est mort quarante ans plus tard.

Il a été avant tout, on le sait, un éminent professeur. Par lui, par Drolling, par Abel de Pujol, par Picot surtout, l'enseignement davidien s'est perpétué et s'est transmis jusqu'à nos jours. Ils ont, comme l'espérait Jal en 1819, « nourri le feu sacré ». Sous le tapage des Romantiques, des Réalistes, de tous ceux qui ont, en ce siècle, tenté de renouveler l'art, ils ont conservé les places officielles, l'autorité sur la jeunesse et, il faut le dire, la faveur du public. La foule qui craint les sensations nouvelles, et qui, peu éprise de l'art même, n'estime que les talents limpides et modérés qui se mettent à sa portée, la jeunesse qui se range naturellement près des gens en place dont elle espère un fructueux appui, le gouvernement qui redoute les expériences et n'encourage guère que les artistes diplômés, tous se sont rangés de leur côté. Comme ils ont, d'ailleurs, usé avec ménagement de leur influence, qu'ils n'ont point essayé d'enrayer chez leurs élèves les germes d'originalité et qu'ils ne les ont pas, par une sévérité inconsidérée, poussés à la révolte, ils ont marqué de leur empreinte les génies les plus variés. Cabanel ou M. Bouguereau sont sortis de leurs ateliers, mais aussi Gustave Moreau ou Paul Baudry. Si l'on consulte les livrets des Salons de notre temps, on verra, sans surprise, que les trois quarts des artistes qui ont occupé depuis vingt ans ou qui occupent encore la faveur publique ont été formés par eux. Pour citer côte à côte et sans ordre les vivants et les morts, MM. Bonnat, Barrias, Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre et Maillart, Luminais, Feyen-Perrin, Charles Muller furent disciples de Cogniet; Picot instruisit les deux Benouville, Cabanel, Guillaumet, Lenepveu, les deux Mélingue, Gustave Moreau, MM. Bouguereau, Ferd. Humbert, Hector Le Roux, Henry Lévy; Paul Baudry, Chaplin, MM. Jules Breton, Henner, élève aussi de Picot, Valadon ont été corrigés par Drolling; Emile Lévy le fut par Abel de Pujol.

Ces noms, pris parmi beaucoup d'autres, montrent assez combien fut vaine l'espérance des Romantiques de détruire l'Ecole: M. Bouguereau, élève de Picot, Picot, élève de Vincent; la tradition s'est perpétuée directement depuis plus d'un siècle et, comme M. Bouguereau a des élèves, cette tradition se perpétuera longtemps encore.

Où sont les élèves de Delacroix et de Decamps, où sont même les élèves d'Ingres? Les disciples de Paul Delaroche, les petits-fils, les arrière-neveux de David se partagent les sièges de l'Institut.

(1) Au Musée de Bordeaux.

LIVRE SIXIÈME

AUTOUR DU COMBAT

Ce n'est pas sans un dessein arrêté que nous nous sommes, au cours de cette étude, abstenus de tout rapprochement et de toute comparaison soit avec les autres arts, soit avec la littérature, soit enfin avec la peinture européenne. De pareilles comparaisons, pour être instructives, supposent que l'un des termes au moins en est connu. Or l'histoire de la sculpture de ce siècle est, malgré de nombreux et distingués travaux, loin d'être établie ; la connaissance de l'art européen reste, chez nous, très peu avancée et, pour certains pays, tout à fait rudimentaire. La littérature romantique a été profondément fouillée mais aucune doctrine n'est si bien établie qu'on puisse l'invoquer sans discussion. Loin de préciser notre pensée, de semblables éclaircissements auraient donc risqué de la rendre plus vague.

A présent que nous nous sommes expliqués et que nous avons, à loisir, développé nos sentiments sur l'évolution de la peinture française sous la Restauration, il est temps, au contraire, d'ouvrir notre horizon et de jeter sur les territoires limitrophes nos yeux longtemps arrêtés sur ce champ d'activité unique. Tandis que luttaient Géricault ou Delacroix, que faisaient nos sculpteurs et nos poètes, que faisaient les peintres de l'Europe ? Bien qu'aucune action contemporaine n'ait, à notre avis, agi sur la peinture et que les peintres aient été indépendants des autres artistes français ou étrangers, ainsi que des littérateurs, il y a eu, entre les diverses manifestations de l'art, des ressemblances et des divergences dont il faut noter la nature et l'origine. Aussi, sans prétendre étudier à fond des matières si variées et si étendues, allons-nous essayer, dans la dernière partie de ce travail, d'instituer de brefs rapprochements entre le mouvement pictural français et les mouvements qui lui furent contemporains.

Nous allons successivement examiner la sculpture française — la littérature française — la peinture européenne dans leurs rapports avec la peinture française de 1815 à 1830.

CHAPITRE PREMIER

LES ARTS DU DESSIN ET LA PEINTURE

Sous la Révolution et sous l'Empire, tous les arts s'étaient développés dans une complète solidarité. David n'avait pas seulement admis dans son atelier de futurs peintres, il y avait appelé tous ceux qui se consacraient à la culture esthétique. Léopold Robert, quand il se destinait à la gravure, Bartolini, David d'Angers, Rude, furent ses élèves. Peinture, gravure et sculpture admettaient des principes identiques et s'inclinaient devant les mêmes autorités. D'autre part, le mobilier, achevant une évolution commencée sous Louis XVI, s'inspirait, avec Percier et Fontaine, de la seule antiquité et, sous une semblable influence, l'architecture s'adonnait uniquement à l'imitation des ordres classiques. Il fut donc donné aux hommes du début de notre siècle de vivre dans un cadre artistique complet et de retrouver, dans tous les objets qui les entouraient, l'expression d'une pensée commune.

Cet accord ne devait point durer. La peinture ne fut pas, seule, emportée par le mouvement révolutionnaire. Les actions qui s'exercèrent sur elle ou des influences analogues s'étendirent aux autres branches de l'art. Plus ou moins rapidement, plus ou moins complètement, celles-ci furent toutes atteintes. Favorisée par la naissance de la lithographie, la gravure entra tout de suite dans les voies nouvelles.

Nous avons déjà parlé de son évolution et des secours qu'elle fournit aux peintres révolutionnaires, nous n'avons donc pas besoin d'y revenir ici (1).

La sculpture se mit plus lentement en marche; l'architecture enfin résista avec plus de force et ne fut que partiellement ébranlée par le courant.

On croirait volontiers que le courant des idées esthétiques dont dériva l'Ecole de David, eût été particulièrement favorable à l'épanouissement de la sculpture. Une époque, qui estimait assez les œuvres de la statuaire ancienne pour les proposer en exemple aux peintres mêmes, devait être faite, surtout, pour se plaire aux bronzes et aux marbres. Le choix qu'elle avait fait de ses modèles, la pré-

(1) Livre II, chapitre I, p. 85 à 89.

dilection qu'elle affichait pour les Grecs, pour le peuple le plus amoureux de la beauté plastique semblaient la destiner à s'exprimer, elle-même, en formes et en images définitives.

Pourtant, si l'on examine les œuvres sculptées au début de l'âge contemporain et qu'on les compare à celles qu'avaient produites les artistes du dix-huitième siècle, on verra immédiatement ce que la sculpture perdit à cette influence et l'on démêlera mal ce qu'elle a pu y gagner. Pajou, Houdon, Clodion ou Caffieri ont laissé le souvenir vivace de leur gloire. Les noms de Chaudet, de Cartellier, de Lemot, ou de Bosio n'éveillent au contraire, dans notre esprit, que des réminiscences grises et confuses. S'ils n'ont pas su s'imposer à la postérité, il ne faut pas en accuser uniquement la médiocrité de leur génie. Ils ont été victimes de leur esthétique. L'imitation mal entendue de l'antiquité a stérilisé la sculpture.

Les sculpteurs n'ont pas regardé les morceaux classiques avec plus d'intelligence que ne le faisaient les peintres. Cette grâce exquise, cette délicatesse aristocratique que leur léguait le dix-huitième siècle, ils ne se sont pas aperçus que les maîtres grecs y auraient applaudi, et ils l'ont rejetée. En haine de la mièvrerie, ils sont tombés dans la lourdeur et, de peur du mouvement, ils ont chéri l'immobilité. Trompés par les exemples détestables qu'ils avaient choisis, jugeant l'art ancien sur l'*Apollon du Belvédère*, ils ont donné à leurs figures des formes boursouflées et bouffies. Ils ont effacé le muscle, l'épiderme, tout ce qui donne de l'accent au modelé, sous une rondeur uniforme et, de peur d'insister sur des détails accidentels, ils n'ont donné du corps humain que des enveloppes vagues. Dans les meilleurs ouvrages de ces rhéteurs perpétuels règne la froideur : L'*Œdipe et Phorbas* de Chaudet, l'*Hercule* de Bosio, la *Biblis* de Dupaty, la statue de *Henri IV* et celle de *Louis XIV* de Lemot (1), pour ne citer que des œuvres illustres, glacent par leur facture guindée et, si l'*Henri IV enfant* de Bosio se regarde toujours avec plaisir, c'est peut-être en partie parce que les formes rondes et molles auxquelles l'artiste était accoutumé se sont trouvées, ce jour-là, convenir à la jeunesse.

Détachée de l'architecture dont les lignes droites répugnent à s'allier avec elle, isolée, la sculpture, entre les mains d'un artiste médiocre, ne produit plus que des figures sans expression, dont le modelé est si dur qu'on croirait volontiers que le ciseau n'a pas su mordre le marbre.

Type de la sculpture de son temps, Canova, dont la gloire européenne éclipse toute autre renommée, résume bien en son œuvre le double caractère de cette esthétique. Violent et ampoulé dans ses *Lutteurs* du Belvédère ou dans *Thésée vainqueur du Minotaure*, fade dans son *Persée* ou dans son *Pâ-*

(1) *Œdipe et Phorbas*, *Biblis*, au Louvre, *Hercule combattant le fleuve Achéloüs changé en serpent*, au jardin des Tuileries ; *Henri IV*, sur le Pont-Neuf; *Louis XIV*, sur la place Bellecour, à Lyon.

ris (1), il reste toujours en dehors de la vérité, de l'expression et de la vie.

Si la critique actuelle aime à remarquer quelques protestations dans cet accord presque parfait des sculpteurs de l'Empire, si elle aime à relever les noms de Chinard et de F. Giraud, l'originalité de ces artistes passa, de leur vivant, inaperçue. Ni le *Carabinier* de l'arc de triomphe du Carrousel, ni les bustes consciencieux de Chinard ne convertirent ses rivaux à plus de sincérité ; la tentative faite par F. Giraud pour pénétrer plus profondément le génie de la Grèce resta complètement ignorée et nous la méconnaîtrions encore si le Louvre n'avait, depuis peu, exposé son admirable projet de monument funéraire.

Il fallut attendre la Restauration pour que la sculpture s'ébranlât et la monarchie de Juillet était déjà établie que le mouvement était encore mal dessiné. La sculpture suivit donc la peinture mais, si elle obéit aux mêmes besoins et aux mêmes sollicitations, elle leur céda d'une façon très différente et il s'en faut qu'elle se soit mise à la remorque des peintres et que ceux-ci aient eu sur elle une influence directe.

Ce fut le besoin de la vie, le désir de secouer la torpeur du marbre et de le rendre animé et expressif qui suscita les deux premiers et les deux plus grands révolutionnaires du début du siècle : David d'Angers et Rude, le premier qui jouit de la pleine célébrité dès la Restauration, le second qui apparut pour la première fois au Salon de 1827. Tous deux conçurent l'art sous un aspect différent et aucun d'eux ne le comprit comme le faisaient les peintres.

David, après avoir cédé à la mode archéologique du moyen âge dont il évoqua, dans le monument du roi René, une gracieuse image (2), fut surtout préoccupé par le dessein de traduire la pensée intérieure au moyen des formes visibles. Sans dédaigner la technique, qu'il possédait parfaitement, il ne crut pas qu'elle fût suffisante à satisfaire l'artiste ni surtout qu'elle dût entraver son imagination par des règles absolues. En présence de son temps, dont il se considéra comme l'historiographe et l'annaliste, il ne vit pas de gloire plus belle que celle de conserver à la postérité les traits et le caractère moral de ses plus illustres contemporains (3). Il se fit donc, avant tout, portraitiste et portraitiste soucieux de la ressemblance morale : « J'étudie sans cesse, écrivait-il, l'homme extérieur, mais, malgré toutes les merveilles qui se découvrent à mes yeux, j'aperçois que l'homme intérieur est plus surprenant encore, puisque c'est de l'intérieur que le merveilleux surgit. Les passions du cœur humain sont une fière étude, et c'est une des plus importantes pour l'artiste. » « En se proposant l'imitation des surfaces,

(1) Les *Lutteurs* et *Persée*, au Musée du Vatican, à Rome ; *Thésée*, dans l'escalier du Musée de Vienne ; *Pâris* à la Glyptothèque de Munich.

(2) *Le roi René* (Salons de 1819 et de 1822), à Angers.

(3) « Un statuaire est l'enregistreur de la postérité. Il est l'avenir », dans Jouin, *David d'Angers*, I, p. 91.

écrivait-il encore, la sculpture ne doit pas s'en tenir à une froide ressemblance: celle-ci fût-elle même bien rendue, le spectateur ne serait point ému. C'est la nature vivante, animée, passionnée, morale surtout qu'il faut exprimer par le marbre et par le bronze. »

Noble programme, mais bien périlleux. Proclamer que « la grandeur de la sculpture » consistait « à perpétuer les mâles vertus, les nobles dévouements, à faire vivre les traits de l'homme de génie (1) », que l'idée était l'important ; considérer la forme comme un « utile complément (2) », c'était s'exposer à déformer la matière pour la contraindre à traduire les idées. David d'Angers, qui pensait que Corneille avait dû « avoir des formes d'un autre caractère que celles de Racine (3) », n'échappa pas à cet écueil. On sait ce que devint sous son ciseau le buste de Goethe et, si admirables que soient les médaillons qu'il a modelés, le plaisir que nous éprouvons à les contempler est presque toujours gâté par un je ne sais quoi qui choque, par un trait individuel trop accusé et dont l'exagération nous donne l'impression d'une incorrection.

Cette poursuite de l'individualisme, cette recherche du sentiment, n'occupèrent sans doute pas David d'Angers au point de ruiner sa forte science, mais elles le conduisirent à donner à ses œuvres un aspect qui, après avoir séduit ses contemporains, nous surprend aujourd'hui. S'il se rapprocha, donc, de quelques peintres romantiques par le désir qu'il eut de créer un art expressif, il s'éloigna profondément de la pensée générale du Romantisme pictural, par le mépris relatif qu'il conçut pour la technique. Delacroix cherchait à parler aux âmes, mais il croyait n'y arriver qu'en perfectionnant sa palette; David d'Angers eut le tort de ne pas concevoir avec netteté cet accord possible entre la beauté qui frappe les yeux et l'expression qui s'adresse à la pensée. Il eut de grandes idées, mais il n'eut pas uniquement des idées de sculpteur; Delacroix et ses émules n'ont eu que des idées de peintres (4).

D'autres sculpteurs commirent une erreur analogue et, moins grands que David d'Angers, payèrent plus cher la faute d'avoir méconnu les lois de la plastique. Au Salon de 1831 allaient paraître deux artistes, dont la renommée fut

(1) Jouin, *op. cit.*, I, p. 77.
(2) Id., *ibid.*, I, p. 401.
(3) Id., *ibid.*, I, p. 146.
(4) Entre David d'Angers et les Romantiques peintres, on pourrait chercher à établir un rapprochement tiré de ce fait qu'ils ont également réduit la part de la plastique. Ce rapprochement serait factice. Le souci de la plastique, dont les Romantiques essayèrent de débarrasser la peinture, y avait été introduit, d'une façon artificielle, par les Davidiens et avait été emprunté par eux à la statuaire. En la répudiant, pour donner une part plus grande à la couleur, les Romantiques restauraient des droits méconnus et, loin d'altérer la technique, ils l'épuraient et la complétaient. David d'Angers, en négligeant la plastique, ou en en violant les lois, n'enrichissait pas la technique de son art; il en méconnaissait, au contraire, les principes essentiels.

éphémère, le baron de Triquetti et Antonin Moine qui, tous deux, tentèrent de faire servir la sculpture au pittoresque et à l'expression et qui, tous deux aussi, travaillèrent à ce dessein en violant la plastique et en s'inspirant abusivement des lois de la peinture. Il suffit de visiter l'église de la Madeleine, dont Triquetti a modelé les portes de bronze et dont Antonin Moine a sculpté les bénitiers, pour reconnaître, à la fois, et leur talent et la vanité de leur tentative.

Les bas-reliefs de Triquetti témoignent d'un véritable tempérament, d'un sens de la composition original; ils sont pleins de vie et de fougue et laissent une impression durable. Mais celui qui, au lieu d'y jeter un simple coup d'œil et d'en saisir seulement la silhouette, les veut contempler de plus près, est immédiatement choqué par le système de la facture. Ce sont des ébauches dont aucune n'a été achevée : il semble que l'on distingue encore les pains de cire ou de glaise et les coups d'ébauchoir. Aucune ligne n'est arrêtée, aucun contour n'est déterminé. Il y a là certes une influence directe de la peinture romantique. Triquetti a cru que l'on pouvait transporter dans la statuaire les effets de la peinture : empâtements, subordination des détails, déformations pittoresques et ses bas-reliefs, composés et exécutés à la manière de tableaux, sont de véritables transpositions d'art.

Il s'en faut que les deux bénitiers signés par Antonin Moine aient la même valeur; ils ne sont plus pour nous que les témoignages d'une mode rapidement disparue. Ces anges femmes, aux allures extatiques, n'ont rien de sculptural. Leurs tailles indéfiniment allongées, leur sveltesse invraisemblable, leurs traits d'un dessin conventionnel, tout en est faux. C'est le dernier point auquel puisse porter la tyrannie du goût d'une génération. Le mysticisme élégiaque de ces figures dérive à la fois et de la littérature et de la lithographie : Eloa et la chute d'un ange en ont inspiré le sentiment et la forme qu'ils ont revêtue est empruntée aux dessins de Célestin Nanteuil ou de Tony Johannot.

Ainsi, le désir de rendre la sculpture expressive a conduit d'excellents esprits à y subordonner la forme à la pensée ou au caractère. Un homme de génie, David d'Angers, sans échapper à toutes les conséquences de ce principe, a néanmoins su les dominer de sa science; d'autres, de moindre envergure, y ont été entièrement dévoyés. Il y a, dans cette aventure, dans cette protestation contre la pure plastique une évidente analogie avec quelques idées essentielles du Romantisme pictural; mais il semble que David d'Angers se soit développé indépendamment de ce mouvement et quant à Triquetti et Antonin Moine, s'ils ont eu quelque contact avec la peinture, ça a été pour s'en inspirer. De ce côté du moins, l'évolution de la peinture, loin de dépendre de la statuaire (1), l'a plutôt devancée.

(1) Nous aurions dû évidemment citer, dans ce groupe d'artistes, Auguste Préault, si la date de ses débuts (1833) ne nous avait dispensés d'en parler.

Examinons la seconde forme, et plus durable, de l'évolution de notre statuaire et nous arriverons à des conséquences analogues. Au groupe anti-plastique s'oppose parmi les novateurs celui des Réalistes dont le chef de chœur est, sans contestation, François Rude. Celui-là a voulu transformer la sculpture, non pas en subordonnant la technique mais en l'enrichissant, en l'assouplissant à l'infini. Il s'est posé le problème, qu'il a résolu, d'exprimer par le marbre immobile sans déformations et sans énigme le mouvement et la vie. Il y a, dans cette entreprise et dans les moyens qu'il a employés pour la mener à bien, une ressemblance frappante avec le but que se proposa et les voies que suivit Géricault. Entre le peintre normand et le sculpteur bourguignon, la parenté est indéniable. Tous deux sensibles, avant tout, à la puissance et à la force, mais tous deux contraignant leur imagination à s'enfermer dans une forme qu'ils ont conçue, le peintre tout aussi bien que le statuaire, sous un rythme plastique. Tous deux, génies simplificateurs, résumant la réalité en symboles très clairs, très accessibles et très généraux. Celui qui a conçu la *Marseillaise* aurait pu dessiner la *Course de chevaux libres* et l'auteur du *Radeau de la Méduse* eût modelé le tombeau de *Godefroy Cavaignac*. Le respect commun qu'ils ont eu de l'antiquité et la façon semblable dont ils en ont entendu les leçons, les rapprochent encore.

Avec un autre peintre, dont on a rarement accolé le nom au sien parce qu'en effet leurs œuvres sont très différentes, mais dont la pensée fut souvent voisine de la sienne, avec Ingres, Rude a partagé un souci superstitieux de la pureté classique. Comme Ingres il a été, plus d'une fois, arrêté sur le chemin de la vérité par le souvenir des artistes de la Grèce. Ce sentiment complexe qui, au début de sa carrière, lui inspirait le *Mercure attachant ses talonnières* l'a poursuivi jusqu'à ses dernières années, jusqu'à l'*Amour dominateur*, jusqu'à l'*Hébé* (1).

A ce Salon de 1831, qui fut, à tant d'égards, décisif pour la sculpture française, Rude faillit trouver un rival. Jehan du Seigneur y débutait par une maîtresse œuvre, promesse d'une carrière magnifique qui ne fut pas remplie. *Roland furieux*, que l'on peut admirer au Jardin du Luxembourg, dans le cadre de verdure qui le met en valeur, méritera de figurer au Louvre, le jour où on y constituera un abrégé de l'histoire plastique du siècle. Le corps magnifique, les muscles crispés du héros qui essaye en vain de briser ses liens, la fougue juvénile et la science déployée dans ce morceau, tout faisait deviner en Du Seigneur le génie. L'avenir ne répondit pas à ce prélude : des œuvres médiocres en gâtèrent l'effet. Du Seigneur disparut, dans la foule, oublié.

Près de lui, avait apparu un artiste dont la gloire devait, au contraire, aller grandissante jusqu'à nos jours : Barye, qui, se cantonnant en un domaine spécial,

(1) Le *Mercure* est au Louvre, l'*Amour dominateur* et l'*Hébé*, sont au musée de Dijon.

allait faire de l'étude directe de la nature le dogme fondamental de son bréviaire artistique.

Du Seigneur et Barye débutent en 1831 ; Rude les a précédés en 1827, mais si remarquable et si foncièrement nouveau que soit le *Mercure attachant ses talonnières*, l'intention révolutionnaire y est à peine perceptible. Par les dates, il sort un fait de toute évidence : la sculpture n'a pas agi sur la peinture. Le contraire est-il plus vrai ? Il n'est pas nécessaire de le croire. En somme, il y a fort peu de différence de temps entre les deux mouvements et les chefs de l'évolution sculpturale ne sont pas les élèves, mais les condisciples des peintres : Rude a fréquenté l'atelier de David et Barye celui de Gros. Les similitudes que l'on relève aisément entre les uns et les autres dérivent naturellement d'une origine commune : de deux fleurs écloses sur une même tige la seconde épanouie a-t-elle copié la première pour lui ressembler ?

Faut-il parler de l'architecture ? Son évolution, si elle a évolué, ne pourra certainement se comparer à celle de la peinture qu'à force d'ingéniosité. En tout cas, jusqu'en 1830, on peut dire qu'aucune direction nouvelle ne s'y était manifestée. La *Bourse* de Paris, inaugurée en 1826, *Notre-Dame de Lorette*, la *Chapelle expiatoire* restent dans la tradition impériale, tandis que se poursuivent les travaux de la *Madeleine* achevée seulement en 1842.

Le mouvement, qui devait porter les architectes à la restauration ou à l'imitation des œuvres du moyen âge, et ressusciter une sorte d'art chrétien, se prépare sous la Restauration mais ne se manifeste pas encore par des œuvres. Contrarié par la dispersion du musée des Monuments Français, il est favorisé par la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, de Taylor, Nodier et Cailleux (1820) par les travaux de l'illustre De Caumont, par ceux de Deville et de De La Quérière (1). En 1818, le préfet de la Seine-Inférieure De Kergariou a facilité les travaux de ces érudits Normands en fondant une *Commission départementale des antiquités*. En 1825, Charles X acquiert et fait entrer au Louvre les collections de Revoil. A ce moment Du Sommerard et Ch. Sauvageot rassemblent de précieux trésors (2). D'autre part, en 1821, la création de l'Ecole des Chartes vient mettre au service des architectes un corps de savants.

Sous cette influence les destructions de monuments s'arrêtent (3) ; mais la re-

(1) De Caumont, *Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge*, 1825 ; De la Quérière, *Anciennes maisons de Rouen*, 1821 ; Deville, *Essai sur l'Église Saint-Georges de Boscherville*, 1827 ; *Histoire du Château Gaillard*, 1829.

(2) Consulter les articles de Darcel, dans la *Gazette* des Beaux-Arts, année 1873.

(3) Une circulaire du ministre de l'Intérieur, en date du 8 avril 1819, demandait aux préfets des renseignements circonstanciés sur les monuments et antiquités. Une ordonnance du roi établit une commission à l'Académie des inscriptions, pour le classement des documents ; ces efforts n'eurent pas de résultats immédiats (d'après Louis Vitet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, p. 194).

construction ne s'effectue pas encore. D'ailleurs, si le moyen âge a éveillé la curiosité des architectes comme des peintres, ceux-ci ont apporté dans leurs investigations des sentiments si différents qu'on chercherait en vain à instituer entre eux une comparaison. Les tendances scientifiques des architectes, leurs efforts, à travers les tâtonnements pour arriver à des reconstitutions exactes, contrastent singulièrement avec les emprunts plus ou moins superficiels et erronés des peintres (1).

Ainsi, parmi les arts du dessin, la peinture, dans l'évolution qui l'entraîna loin de l'école impériale, semble avoir donné le signal : aidée par la lithographie, elle a précédé la sculpture et devancé de loin l'architecture. Elle n'a, du reste, pas eu sur ces arts d'influence vraiment directe. Née de causes communes, l'évolution s'est poursuivie, dans les trois arts, par des voies analogues mais non pas semblables et la tyrannie qui avait régné sur toutes les manifestations esthétiques a disparu pour laisser à des forces sympathiques, mais indépendantes leur libre essor.

(1) L'architecture ne se rapprocha de la peinture que par une mode éphémère dont quelques maisons privées conservent, à Paris, le souvenir. Dans tout le quartier qui s'étend du Boulevard des Italiens au Boulevard Rochechouart, rue Saint-Georges, rue Fontaine, rue des Martyrs, on remarque des constructions, dont un hôtel de la Place Saint-Georges et surtout la *Maison dorée* (*a*), sont les types. La surcharge de leur décoration, la richesse et la somptuosité qu'on y a recherchées, contrastent par elles-mêmes avec l'austérité froide des demeures voisines. Le style avec ses feuillages, ses volutes compliquées, ses médaillons, ses profils et ses bustes de chevaliers et de châtelaines n'en est pas moins original. Il y a une ressemblance frappante entre ces façades et certains encadrements de Célestin Nanteuil et, dans ce goût des détails nombreux, brillants, variés à l'infini, quelque chose que l'on rapprocherait facilement de l'esthétique romantique. Mais ces maisons ont été, sauf erreur, construites toutes après 1835 et, ici encore, la peinture se présente comme une sœur aînée.

(*a*) Construite en 1837, par l'architecte Lemaire, qui a aussi élevé plusieurs autres maisons du même quartier. La maison dite de la Renaissance, à Amiens, offre les mêmes caractères.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA LITTÉRATURE ET LA PEINTURE ROMANTIQUES

C'est une tradition constante que jamais la solidarité ne fut plus grande entre les artistes et les écrivains qu'au temps du combat romantique. On aime à croire que les poètes et les peintres s'encouragèrent mutuellement dans la lutte contre l'académisme, qu'ils applaudirent à leur commune victoire et que, par leur accord, ils ne rendirent pas seulement le triomphe plus facile, mais exercèrent les uns sur les autres la plus vive et la plus heureuse influence. Leur propre témoignage semble confirmer cette opinion. « Les peintres novateurs étaient nos frères (1) », écrit Sainte Beuve qui a, souvent, proclamé cette fraternité. Mme Victor Hugo n'a eu garde d'oublier, parmi les amis de jeunesse du poète, Louis Boulanger, les Devéria, Eugène Delacroix lui-même (2). Enfin, le souvenir fameux de la première *d'Hernani* semble affirmer cette alliance pour la défense et pour l'attaque. Louis Boulanger, Achille et Eugène Devéria, Célestin Nanteuil, Cabat, Préault, Jehan du Seigneur, Jehan Gigoux, les élèves des architectes Labrouste et Duban avaient reçu comme Théophile Gautier, comme Gérard de Nerval, Petrus Borel ou Balzac la carte de passe avec le mot sacramentel : « *Hierro* » et Delacroix aurait pu répéter au poète ce qu'il lui écrivait en 1828, lors des représentations de Kean, à l'Odéon : « Eh bien ! envahissement général ! Hamlet lève sa tête hideuse, Othello prépare son poignard occiseur et subversif de toute bonne police dramatique (3). »

Si la littérature et l'art ont ainsi fraternisé, il est naturel de rechercher ce que les peintres ont appris des poètes et ce que les poètes leur ont emprunté. Mais, à y regarder de plus près, les faits prennent une allure différente : la solidarité de tous les révolutionnaires disparaît ou se réduit à peu de chose. On remarque bientôt qu'ils se sont d'abord peu fréquentés, peu occupés les uns des autres, que, d'ailleurs, ils étaient peu faits pour s'entendre, qu'ils se sont souvent mal compris, que, partant ils se sont rendu peu de services. Plus tard, mais plus tard seulement, frappés de l'analogie de leurs efforts, quelques-uns d'entre eux ont, par

(1) *Portraits contemporains.*

(2) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, XI, IX, *Amis.*

(3) Burty, *Lettres de Delacroix,* p. 94.

une sorte de mirage rétrospectif, supposé une alliance à laquelle, au cours de la bataille, ils n'avaient pas songé. Est-ce à dire que leurs causes n'aient point été très semblables? faut-il renoncer à croire qu'un même souffle ait animé l'esprit du siècle? certes non, mais il convient d'attribuer cette unité à des influences primordiales qui se sont exercées, à la fois, sur la littérature et sur la peinture sans que l'un ou l'autre de ces deux arts ait eu besoin d'être entraîné ou remorqué par son compagnon d'armes.

Une lettre de Delacroix à Victor Hugo a été reproduite en fac-simile par Ph. Burty, l'éditeur de la correspondance du maître (1). Elle mérite cet honneur, non seulement par le nom du destinataire, mais par sa rareté : elle est, en effet, avec le billet que nous avons cité tout à l'heure, la seule que Delacroix ait adressée à Hugo ou, du moins, la seule qui nous ait été conservée. Entre l'auteur des *Massacres de Scio* et celui de *Cromwell* il n'y a jamais eu intimité et ils n'ont commencé à se connaître qu'à l'âge où tous deux avaient déjà affirmé leur esthétique et leur génie. Dans le premier *Cénacle*, dans le cénacle de 1824, ne figurait, au témoignage de M. de Biré (2), aucun artiste. C'est, sans doute, aux environs de 1828 que Delacroix connut Hugo (3). L'artiste dut attacher peu de prix à ces rapports ; du moins, il n'en a parlé ni dans sa correspondance, ni dans son Journal, ni dans ses écrits. Le poète ne ressentit pas un plus grand enthousiasme ; il fut surpris de ne point rencontrer chez Delacroix la sympathie littéraire qu'il avait espérée. Il entretenait, à cette époque, une correspondance suivie avec un jeune Angevin, Victor Pavie, auprès duquel il s'essayait au rôle de pontife littéraire qu'il devait si bien jouer par la suite. A plusieurs reprises il lui renouvela l'éloge de Delacroix. Au moment du Salon de 1827, il lui écrivait : « A propos de grands peintres, ne croyez pas, je vous prie, sur la foi de quelques feuilletonnistes stupides, au premier rang desquels je mets, sans balancer, le *Globe*, ne croyez pas que Delacroix ait failli. Son *Sardanapale* est une chose magnifique et si gigantesque qu'elle échappe aux petites vues (4). » Victor Hugo était-il très sincère ? je crois, plutôt, qu'il jouait bien son rôle auprès de son protégé. Entre Delacroix et lui il n'y eut jamais qu'une alliance diplomatique.

En réalité, un seul peintre, au milieu de ces bouleversements, a vécu dans l'intimité des poètes romantiques et ce peintre, qu'ils ont tant prôné, et que leur

(1) *Lettres de Delacroix*, p. 96.

(2) *Victor Hugo avant* 1830, chap. x, p. 325.

(3) C'est du moins ce qu'on peut inférer du renseignement très peu précis du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie ;* une lettre de Victor Hugo à M. Gué, du 23 janvier 1828, publiée par Philippe Burty (*Maitres et petits maitres*), atteste qu'à cette date Hugo connaissait Delacroix.

(4) Lettre à Victor Pavie, 3 avril 1829 (?), dans la *Correspondance*, tome I, p. 78-79 ; voir une autre lettre au même, du 17 juillet 1828.

amitié n'a pu soutenir, Louis Boulanger, était bien plus fait pour subir leur action, que pour leur imposer la sienne. Aux yeux prévenus de Victor Hugo c'était lui le grand artiste du temps : il le sacrait peintre, comme il saluait David d'Angers sculpteur et Sainte-Beuve poète : Sainte-Beuve et Boulanger, écrivait-il, *mon peintre et mon poète* (1). Il leur dédiait selon sa propre expression vers sur vers (2), et, dans une superbe apostrophe : Marchez, leur disait-il :

Marchez, frères jumeaux, l'artiste avec l'apôtre !
L'un nous peint l'univers que nous explique l'autre,
Car pour notre bonheur,
Chacun de vous, sur terre, a sa part qu'il réclame :
A toi, Peintre : le monde ! à toi, Poète, l'âme !
A tous deux le seigneur (3) !

Déjà, Sainte-Beuve lui-même, dans sa description du Cénacle, avait rendu à Boulanger un semblable hommage.

Mais un jeune homme écoute, à la tête pensive,
Au regard triste et doux, silencieux convive
Debout en ces festins ;
Il est poète aussi : de sa palette ardente
Vont renaître en nos temps Michel-Ange avec Dante
Et les vieux Florentins (4).

Non content de cet éloge incohérent, Sainte-Beuve associait, par un rapprochement sacrilège, « les Bonington, les Boulanger » qui, d'après lui, devinaient et reproduisaient la couleur intime, rare et neuve (5). Ce que Gautier devait traduire assez faiblement en ces tristes vers :

Une palette riche où règne plus d'un ton
Celle de Boulanger ou bien de Bonington (6),

Gautier, qui, quelques années plus tard, décrivait et encensait encore les œuvres du peintre (7).

Louis Boulanger devait même servir les pamphlétaires politiques. Barthélemy, le 15 janvier 1832, prenait à parti et apostrophait rudement M. d'Argout, mi-

(1) Lettre à Sainte-Beuve, 16 mai 1830.
(2) *Feuilles d'automne*, XXVII et XXVIII « à mes amis S. B. et L. B. »
(3) *Feuilles d'automne*, XXVIII.
(4) Poésies de Joseph Delorme, 1829, *Le Cénacle*, p. 100.
(5) Pensées de J. Delorme, p. 253.
(6) *Premières Poésies*, Pan de mur.
(7) *Poésies diverses* : Le Triomphe de Pétrarque ; à Louis Boulanger, 1836.

nistre des beaux-arts et des travaux publics, pour avoir mal récompensé le génie de l'auteur de *Mazeppa*. Ta main, s'écriait-il :

Ta main qui du génie ignore la valeur
Ne consent qu'à payer le cadre et la couleur
Et par de faux marchands, complices de ta honte,
Tu les fais, à vil prix, acheter pour ton compte (1).

Ces admirations sans mesure égarèrent le malheureux Boulanger ; elles lui inspirèrent des œuvres grotesques, comme les *Fantômes* ou la *Saint-Barthélemy*, accueillies à l'égal de chef-d'œuvre et créèrent chez lui une fièvre factice qui se dissipa bientôt et le laissa retomber lourdement dans la médiocrité.

Le cénacle ne s'ouvrit guère à d'autre peintre qu'à lui. David d'Angers, Barye y fréquentèrent (2), mais les plus fidèles amis et les plus intimes furent les dessinateurs Alfred et Tony Johannot et Achille Devéria qui y entraîna quelque temps son frère Eugène (3) ; alliance bien naturelle qui eut plus de conséquences sur l'illustration et sur le livre que sur le grand art.

En somme, ni Delacroix, malgré quelques relations superficielles, ni Bonington, ni Decamps, ni d'autre part, Ingres ou Géricault ne vécurent côte à côte avec les poètes ou les écrivains leurs contemporains. Le cas de Louis Boulanger resta une exception unique. On parcourrait, en vain, les études biographiques consacrées aux peintres novateurs de la Restauration, pour y trouver un fait précis qui démente cette assertion.

Parmi les raisons par lesquelles on prétendrait expliquer cet isolement qui fut, peut-être, le seul effet du hasard, il en est une qui mériterait au moins d'être examinée. Il y avait entre les novateurs en littérature et en peinture une antipathie politique et religieuse essentielle. Les peintres étaient libéraux et incrédules. Malgré son équipée de 1815, Géricault célébrait Bonaparte, la retraite de Russie, les vétérans de la garde (4) et faisait du *Radeau de la Méduse* un colos-

(1) *Némésis*, XLI. Citons encore ces vers :

Un jour au muséum il pendit Mazeppa,
Non ce Russe Adonis que vers des champs de neige
Emporte galamment un cheval de manège,
Un de ces étalons qu'en ses cadres étroits
Habille de satin le goût de Vernet-Trois,
Mais un Russe nerveux.......

Et ceux-ci sur la décoration de la Bourse :

Les homériques dieux qu'à trente pieds du sol,
Elève pesamment le plafonneur Pujol.

(2) Alexandre Dumas, *Le Capitaine Pamphile;* Mme Menessier-Nodier, *Charles Nodier*, p. 300.

(3) *Victor Hugo raconté*, etc., tome II, p. 162.

(4) Illustration de la *Vie de Napoléon* d'Arnault; plusieurs lithographies.

sal pamphlet ; Delacroix caricaturait, dans le *Miroir*, le régime politique, et Decamps allait bientôt éditer ses célèbres satires contre Charles X. La pensée chrétienne et monarchique des *Odes et Ballades* ou des *Méditations* rendait difficile l'entente entre les deux groupes, que l'art aurait pu rapprocher mais que les animosités sociales rendaient étrangers l'un à l'autre.

Il faut d'ailleurs le dire, les écrivains, même quand ils fréquentaient des artistes, s'occupèrent d'abord fort peu de la peinture. Les peintres lisaient beaucoup, mais presque uniquement de la littérature ancienne ou étrangère. Delacroix s'inspirait de Dante, il illustrait Goethe, Shakespeare, Byron, mais il se souciait peu de célébrer les héros de Hugo. Ingres lisait les *Chroniques de Saint-Denis*. Géricault ou Decamps lisaient peu ou ne lisaient point. Les écrivains regardaient peu de peinture contemporaine et ignoraient la peinture ancienne.

Chez Victor Hugo, l'imagination était ailleurs. C'était la pierre qui l'enthousiasmait ; passionné pour l'art gothique, son admiration débordante impatientait Nodier qui l'accusait d'être possédé du démon Ogive (1). « Il faut, écrivait-il à Victor Pavie en septembre 1827, que je cause avec vous des monuments gothiques d'Angers. Je vois avec joie que la contagion de l'architecture vous a gagné. C'est si beau. » Il préparait ainsi, de loin, *Notre-Dame de Paris*.

Lui fallait-il, dans ses préfaces ou manifestes, une comparaison, c'est à l'architecture qu'il l'empruntait. Il opposait la cathédrale gothique « admirable dans sa naïve irrégularité » à nos édifices français « auxquels on a si gauchement appliqué l'architecture grecque ou romaine » (2); ou, dans la préface des *Orientales*, en 1829, il attaquait l'art du dix-septième siècle. « Qu'il vaut bien mieux, s'écriait-il avec dérision, une belle et correcte nudité, de grandes murailles toutes *simples*, comme on dit, avec quelques ornements sobres et de *bon goût*, des oves et des volutes, un bouquet de bronze pour les corniches, un nuage de marbre avec des têtes d'anges, pour les voûtes, une flamme de pierre pour les frises, et puis des oves et des volutes ! Le Château de Versailles, la Place Louis XV, la rue de Rivoli, voilà. Parlez-moi d'une belle littérature tirée au cordeau. »

C'est avec un sentiment pénétrant qu'il parlait, dans la préface de Cromwell, des œuvres de Jean Goujon : « La Vénus antique est belle, écrivait-il, admirable sans doute ; mais qui a répandu sur les figures de Jean Goujon cette élégance svelte, étrange, aérienne? qui leur a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen âge (3)? »

Ainsi grandissait en Hugo cette compréhension puissante qui devait se mani-

(1) *Victor Hugo raconté*, II, XLIV, p. 214 ; voir ses lettres à Adèle Hugo, 27 mai 1825 et 28 mai ; à Sainte-Beuve, 17 septembre 1828.

(2) Préface de 1826, aux *Odes et Ballades*.

(3) *Préface de Cromwell*, édition Souriau, p. 206.

fester dans *Notre-Dame de Paris* par les pages les plus magnifiques que poème de pierre ait jamais inspirées ; pages près desquelles il faut citer les vers adressés à l'*Arc de Triomphe*. Connaissez-vous une pensée esthétique plus rare, plus aiguë exprimée sous une forme plus pleine que celle qui s'enveloppe dans la strophe célèbre qu'on nous permettra de répéter une fois encore :

Non, le temps n'ôte rien aux choses.
Plus d'un portique à tort vanté
Dans ses lentes métamorphoses
Arrive enfin à la beauté.
Sur les monuments qu'on révère
Le temps jette un charme sévère
De leur façade à leur chevet.
Jamais, quoi qu'il brise et qu'il rouille,
La robe dont il les dépouille
Ne vaut celle qu'il leur revêt (1).

Victor Hugo s'intéressait beaucoup moins à la peinture ; son œil qu'éblouissait le contraste violent des rayons et des ombres s'arrêtait moins aisément sur les nuances de la couleur : tout au plus invoquait-il les maîtres violents : Rubens ou Michel-Ange (2) ; Michel-Ange que, par un éloge qui n'avait rien alors d'hyperbolique, il qualifiait de triple génie (3). Hommage d'un instant et peut-être peu sincère. Dans ses premiers poèmes Hugo ne citait pas un nom de peintre, ne décrivait, n'indiquait, par allusion, aucune toile célèbre. Chez Lamartine, chez Vigny l'indifférence était toute semblable.

Cependant l'analogie entre le mouvement pictural et l'évolution littéraire, d'abord ignorée ou obscurément sentie, devenait chaque jour plus évidente. Le nom de romantiques avait été étendu, vers 1824, des poètes aux peintres et, si Baour Lormian, tirant, en 1829, *Le canon d'alarme*, réservait sa satire aux seuls écrivains, d'autres, plus perspicaces, avaient déjà élargi le champ du combat. Vitet, l'un des esprits les plus exercés à saisir les rapports intimes des deux arts, avait rapproché Ary Scheffer de Lamartine. Le premier il avait tenté un parallèle, souvent repris par la suite, et déclaré, en 1826, que « M. Victor Hugo était, en poésie, ce que M. Delacroix était en peinture (4) », relevant l'ampleur de leurs

(1) *Voix intérieures*, V, 2 février 1837.

(2) *Préface de Cromwell* (Ed. Souriau, p. 213). Hugo, y parle du *Jugement dernier* de Rubens qu'il place, par une inadvertance que n'a pas relevée M. Souriau, d'ordinaire si complet, dans la cathédrale d'Anvers.

(3) Lettre à Alfred de Vigny, 28 avril 1825 (*Correspondance*, p. 222). — « Voyez le seizième siècle. C'est une immense époque pour la société humaine, mais c'est une immense époque pour l'art... Il y a Luther, mais il y a Michel-Ange. » Préface des *Feuilles d'automne*, nov. 1831.

(4) *Globe*, 4 novembre 1826.

idées, leurs incorrections semblables, leur « vigueur jeune et âpre », leur puissance commune de création. Ces idées allaient se répandre. « Les écrits de M. V. Hugo, déclare en 1830 le critique des *Débats*, ne sont pas sans influence sur les productions de quelques-uns de nos jeunes artistes (1), » et, deux ans plus tard, Balzac réclamait avec force pour les écrivains les mêmes libertés que pour les peintres : « Ne serait-ce pas, demandait-il, une inconséquence que de blâmer en littérature les essais encouragés au Salon et tentés par les E. Delacroix, les E. Devéria, les Chenavard et par tant d'artistes, voués au moyen âge? Si l'on accueille la peinture, les vitraux, les meubles, les sculptures de la *Renaissance*, en proscrira-t-on les joyeux récits, les fabliaux comiques (2)? »

« Ainsi que plusieurs autres hommes remarquables du temps, peintres, musiciens, poètes, M. David est aussi, lui, à la tête d'une révolution dans son art. *De toutes parts l'œuvre s'agrandit* », écrit Victor Hugo en 1829 (3).

Cette croyance, de plus en plus générale, à la solidarité de tous les artistes eut pour effet d'encourager les poètes à s'intéresser davantage à la peinture. Hugo, dans les *Rayons et les ombres*, évoque

Un de ces anges-vierges
Comme en rêvait Giotto, comme Dante en voyait,

et célèbre

Ce siècle qu'Albert Dure admirait à l'écart (4).

Ailleurs, il a essayé de définir la pensée même de Durer :

Dans les vieilles forêts où la sève à grands flots
Court du fût noir de l'aulne au tronc blanc des bouleaux,
Bien des fois, n'est-ce pas, à travers la clairière,
Pâle, effaré, n'osant regarder en arrière,
Tu t'es hâté, tremblant et d'un pas convulsif,
O mon maître, *Albert Dure*, ô vieux peintre pensif!
. . . .
Une forêt, pour toi, c'est un monde hideux,
Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux (5).

Analyse romanesque et fantaisiste, à coup sûr, mais qui marque chez celui qui l'a tentée une curiosité nouvelle.

(1) D. (Boutard), compte rendu du *Traité de la peinture* de P. de Montabert, *Débats*, 13 janvier 1830.
(2) Balzac, *Avertissement*, en tête des *Contes Drôlatiques*, mai 1832.
(3) Note I des *Orientales*.
(4) *Rayons et ombres*, *Sur la musique du XVIe siècle*, 29 mai 1837.
(5) *A Albert Durer*, dans les *Voix intérieures*, 20 avril 1837.

Musset, qui se fait connaître en 1830, à la fois comme critique d'art et comme poète (1), ne se contente pas de poésie pittoresque ; il évoque souvent le souvenir des grands noms et des grandes œuvres : de Giorgione, de Raphaël, de Géricault, d'Allori (2). Dans les *Vœux stériles* qu'il rime en 1831, on relève les noms de Michel-Ange, Raphaël, Corrège, Giorgione, Titien, Bartholomé.

Vers le même temps, se révèle celui qui devait le plus contribuer à entretenir l'illusion de l'unité de l'art romantique, Théophile Gautier. Elève du peintre Rioult, obligé de renoncer à la peinture, parce que sa main reste indocile et se refuse à servir son imagination, rapin manqué, Gautier est hanté de souvenirs artistiques et ces souvenirs, dans ses premières poésies, débordent, à tout moment de la façon la plus amusante. Une main d'ivoire est « digne d'un portrait de Van Dyck » (3). Les tons ardents d'un soleil couchant rappellent immédiatement Rubens et Titien (4). *Albertus* est un véritable catalogue de musée : on y voit un bourg flamand « tel que les peint Teniers », un de ces chauds intérieurs « qu'Ostade d'un jour si doux sait éclairer» ; les ombres sont veloutées « comme Lawrence en peint, » une tête blonde et rosée ressemble à « celle qu'on voit au Terburg du musée ». Brauwer, Rembrandt, Berghem, Callot, Benvenuto Cellini, Rubens, Goya sont invoqués tour à tour et sous le moindre prétexte. Cela ne suffit pas ; il faut que le boudoir d'Albertus renferme une galerie de tableaux où l'on verra :

> Giotto, Cimabue, Ghirlandajo, que sais-je !
> Reynolds près de Hemskerk, Watteau près de Corrège,
> Pérugin entre deux Vanloos.

Pour décrire une femme, le poète jettera un défi aux plus fameux artistes.

> Qu'est-ce que Raphaël ce roi de la beauté?
> Qu'est-ce que le Corrège et le Guide et Giorgione,
> Titien et tous ces noms qu'un siècle à l'autre prône?
> O Raphaël, crois-moi, jette là tes crayons,
> Ta palette, ô Titien!...

(1) *Le Temps*, 27 octobre 1830.

(2) Telle que, par instants, Giorgione en devine.
(*Mardoché*, XIII, 1829.)

Sur le chevet du lit pend cette triste image
Où Raphaël...
Ici c'est Géricault et sa palette ardente...
Mais qui peut oublier cette fausse Judith?
(*Le Saule*, 1830).

(3) *Premières poésies*, Nonchaloir.

(4) *Poésies diverses*, Notre-Dame, 1831.

C'est une véritable débauche et dont Gautier ne se lasse point. Un jour il décrira le *Thermodon*

> Cette planche gravée en six cartons divers
> Par Lucas Vosterman, d'après Rubens d'Anvers,

Ou bien il analysera la *Melancholia* de Durer dont il exaltera le sentiment religieux.

> Ces allemands ont seuls fait de l'art catholique.
> . . . .
> Auprès d'Albert Durer, Raphaël est païen.
> . . . .
> Aucun d'eux (*Les Italiens*) n'est chrétien ni Domenichino
> Ni le Buonarotti, ni Corrège, ni Guide.
> . . . .
> J'en excepte pourtant Cimabue, Giotto,
> Et les maîtres pisans du vieux Campo Santo.

Ce n'est plus de la poésie, c'est une gazette rimée avec infiniment d'adresse par un critique d'art d'une érudition un peu agressive et, du reste, souvent confuse. Qu'on le remarque, cependant, sur près de cinquante artistes dont il ne se lasse pas de répéter les noms, Gautier ne cite pas un seul peintre français contemporain. Il connaît très bien le Louvre, il a feuilleté plus d'un carton de gravures, mais il n'a pas visité les Salons, ou, s'il l'a fait, il en a gardé une bien fugitive impression. Ainsi, le poète, qui paraît la preuve la plus complète de la fusion de la littérature et de la peinture romantiques, n'oublie, dans ses admirations multiples, qu'il étend aux Flamands, aux Vénitiens, aux Bolonais, aux Allemands, aux Primitifs de Florence comme aux Anglais et à Goya, qu'un seul art, celui dont il est l'involontaire allié.

Si les écrivains se sont occupés tardivement des artistes et s'ils n'ont même jamais témoigné aux peintres, leurs émules, un intime intérêt, l'art n'a pas, à cette indifférence, perdu autant qu'on le pourrait croire. Les écrivains n'étaient peut-être capables, avec la meilleure volonté, ni de comprendre, ni d'encourager les efforts des peintres et les rares paroles par lesquelles ils nous ont laissé entrevoir leur esthétique ne les montrent ni plus intelligents, ni plus favorables aux révolutions artistiques que la moyenne de leurs contemporains.

Ni Victor Hugo, ni Lamartine, ni Alfred de Vigny, ni Musset n'ont compris l'œuvre accomplie sous leurs yeux par les peintres.

En 1825, Victor Hugo se faisait peindre par Alaux (1). Ce choix n'indique pas

(1) Lettre à Adèle Hugo, 27 mai 1825 (*Correspondance*, p. 251).

que le poète eût des opinions artistiques très arrêtées. Il avait débuté, dans la critique d'art, par un éloge enthousiaste de la *Jeune Chasseresse* (1) de Léon Cogniet, et, bien qu'il eût paru s'intéresser aux efforts d'un Champmartin, il resta, dès l'origine, étranger à l'art de Delacroix.

L'antipathie durable et réciproque (2) qui sépara toujours les deux génies naquit de raisons, non personnelles, mais générales. « Un des habitués du salon des demoiselles Clarke, raconte le témoin de la vie de V. Hugo, était M. Eugène Delacroix. Le jeune chef du mouvement en peinture n'avait pas la même audace en paroles qu'en tableaux. Il tâchait de désarmer, par les concessions de sa conversation, les ennemis que lui faisait l'originalité de son admirable talent. Révolutionnaire dans son atelier, il était conservateur dans les salons, reniait toute solidarité avec les idées nouvelles, désavouait l'insurrection littéraire et préférait la tragédie au drame. » Les idées que Delacroix énonçait devant Mme Hugo et auxquelles il ne renonça jamais n'étaient pas chez lui, comme elle voudrait le faire entendre, les effets d'une tactique prudente, mais l'expression d'idées longuement mûries. Delacroix, nous l'avons déjà vu, estimait que la logique est le domaine de l'écrivain comme le sentiment est celui du musicien et du peintre et, par là, il condamnait la tentative du Romantisme poétique. Il croyait, de plus, que chaque art atteint un point de perfection dont, désormais, il faut essayer de ne plus s'éloigner, après avoir passé par des tâtonnements qu'il est puéril d'admirer et plus puéril encore d'imiter. C'était, à ses yeux, le vice radical du drame romantique : « Ce fait dans le génie de Gœthe, devait-il noter plus tard (1846), de n'avoir su tirer aucun parti de l'avancement de l'art à son époque, de l'avoir plutôt fait rétrograder aux puérilités des drames espagnols et anglais, le classe parmi les esprits mesquins et entachés d'affectation. » Ainsi, par un rapprochement qui paraîtra peu légitime, Delacroix assimilait les admirateurs de Shakespeare aux préraphaélites qu'il poursuivait également de son dédain.

Victor Hugo qui accordait

> Au doux musicien, rêveur limpide et sombre,
> Le monde obscur des sons qui murmure dans l'ombre (3),

demandait à l'expression artistique une clarté qui lui rendait pénible la peinture anglicisante des peintres romantiques. « Si l'auteur, écrivait-il non sans affectation de solennité, admet quelquefois, en certains cas, le vague et le demi-jour de la pensée, il les admet plus rarement dans l'expression. Sans méconnaître la

(1) *Conservateur littéraire*, cité par Souriau, Édition de la Préface de Cromwell, p. 61.

(2) Je vois encore M. Ingres et Victor Hugo, que d'ailleurs il n'aimait pas, persister à le regarder (Delacroix) de travers. » Jules Breton, *Un Peintre paysan*, p. 248.

(3) *Les Rayons et les Ombres*, au statuaire David, avril 1840.

grande poésie du nord représentée en France même par d'admirables poètes, il a toujours eu un goût vif pour la forme méridionale et précise, il aime le soleil (1). » Il est aisé de faire l'application de ces doctrines au Romantisme pictural et on reconnaîtra que c'en est la condamnation.

Faut-il répéter de Lamartine ce que tout le monde sait, que son goût esthétique était défectueux et pauvre ? Faut-il rappeler les tristes pages qu'il a écrites sur les temples grecs ? Oui, sans doute, si notre dessein est de montrer, par son exemple, combien certains artistes sont incapables de chercher une inspiration hors de leur propre art. Le Parthénon parut à Lamartine « trop petit et trop bas » et, lorsqu'il visita le temple de Thésée, il s'indigna contre une célébrité qui lui parut usurpée : « non, s'écrie-t-il, le temple de Thésée n'est pas digne de sa renommée ; il ne vit pas comme monument, il ne dit rien de ce qu'il doit dire : c'est de la beauté, sans doute, mais de la beauté froide et morte dont l'artiste seul doit secouer le linceul et essuyer la poussière. Pour moi je l'admire et je m'en vais, sans aucun désir de le revoir. Les belles pierres de la colonnade du Vatican, les ombres majestueuses et colossales de Saint-Pierre de Rome, ne m'ont jamais laissé sortir sans un regret, sans une espérance d'y revenir (2). »

Fermé à la beauté antique, qu'il ne comprenait qu'à travers Saint-Pierre de Rome ou Canova (3), Lamartine affectait pourtant de préférer à tout autre l'art classique. Voici la profession de foi qu'il faisait, en mars 1837, dans un discours sur l'Enseignement : « C'est un mystère, mais c'est un fait que l'image du beau, que le type du beau se révèlent avec plus d'évidence et de force dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Cela ne se prouve pas, cela se sent. Demandez-le à tout homme qui a lu la Bible ou Homère, qui a vu le Parthénon (4) ou l'Apollon du Belvédère. Le beau est antique... l'immuable antiquité nous domine toujours. » A cette admiration de parade s'ajoutait la haine du gothique. » A mesure que les religions se spiritualisent, les temples s'en vont (5), » avait-il dit et ailleurs : « Le gothique est beau, mais l'ordre et la lumière y manquent ; — ordre et lumière, ces deux principes de toute création éternelle ; — adieu pour jamais au gothique (5). »

En 1825, Victor Hugo reçut de Lamartine une invitation en vers à le venir visiter à Saint-Point. Le poète y décrivait son château avec les longues ogives moulées,

Où les vautours et les corbeaux,
Abattant leurs noires volées,
Couvrent seuls les sombres créneaux
De leurs sentinelles ailées.

(1) Préface des *Rayons et des ombres*, mai 1840.

(2) *Voyage en Orient*, Athènes, 1832.

(3) Lamartine parle de Canova dans le commentaire des *Destinées de la poésie*, et dans celui de la vingtième Nouvelle Méditation.

(4) On voit que le poète, après avoir dédaigné le Parthénon, ne lui avait pas gardé rancune.

(5) *Voyage en Orient*, Athènes, 1832.

Victor Hugo se rendit à cette invitation : « M. de Lamartine avait devancé ses invités... sans sa présence M. Victor Hugo aurait cru à une méprise des conducteurs; les « cimes crénelées » auxquelles l'avaient invité les vers de son hôte étaient des toits fermés ; du « lierre touffu » pas une feuille; la « teinte des ans était un badigeon jaunâtre. »

— Où donc est le château de vos vers, demanda M. Victor Hugo?

— Vous le voyez, répondit M. de Lamartine, seulement je l'ai rendu logeable. L'épaisseur des lierres donnait de l'humidité aux murs et à moi des rhumatismes, je les ai fait arracher. J'ai fait abattre les créneaux et moderniser la maison, dont les pierres grises m'attristaient. Les ruines sont bonnes à décrire, mais non à habiter (1). »

Entre Lamartine et les artistes, il n'y avait, on le voit, aucune idée commune, aucun rapprochement possible.

Alfred de Vigny aurait été, sans doute, capable d'un sentiment plus délicat. Nous avons déjà relevé l'analyse qu'il fit, dans Stello, de l'*Homère* d'Ingres. Mais sa curiosité était rarement éveillée par l'art. En feuilletant ses œuvres pour trouver des traits de son goût artistique, nous n'avons guère relevé que cette petite phrase : « Elle était jolie, dit-il d'une femme, comme tous les amours de Boucher et toutes les têtes de Greuze (2), » et ce simple jugement laisse deviner combien il était étranger aux modes picturales de son temps.

Que si nous passons, maintenant, à un poète venu plus tard dans la carrière, au moment où la Révolution picturale était presque accomplie, poète qui a témoigné à la peinture plus d'intérêt que n'avaient fait ses devanciers, si nous interrogeons Alfred de Musset nous trouverons chez lui plus de compréhension, mais non point des admirations plus caractéristiques. Critique d'art, Musset débuta par un très heureux éloge de Gros. « Rappelez-vous Géricault, écrivait-il en présence des *Pestiférés*. La *Méduse* n'est-elle pas sortie de là ? » et il ajoutait : « Qu'est-ce que M. Gros ? est-ce un classique, un romantique, un florentin comme celui-ci, un raphaélien comme celui-là, un vénitien comme tel autre? Qu'est son tableau ? est-ce une prétention, un système, une compilation ? C'est Bonaparte et les pestiférés et rien de plus; c'est la nature vivante, terrible, majestueuse, superbe... il a peint comme Homère chantait (3). »

Cette intelligence, Musset devait la déployer souvent dans ses *Salons*. Il a eu, sur Delacroix, des analyses délicates, « il ne peut, écrivait-il de lui, lever la main sans que sa main le trahisse, sans que son œuvre le nomme (4) ». Mais, à

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, p. 183.

(2) *Stello*, chapitre IX.

(3) *Le Temps*, 27 octobre 1830.

(4) *Salon de* 1836. Delacroix n'aimait pas Musset : « c'est un poète qui n'a pas de couleur, me dit-il un jour! Il manie sa plume comme un burin ; avec elle, il fait des entailles dans le cœur de l'homme et le

regarder de plus près, on relève des jugements singuliers : « Watteau, dit-il, est aux grands maîtres de la peinture ce qu'est à une statue antique une belle porcelaine de Saxe. » Le bon Taillasson était, semble-t-il, plus équitable. Musset admire Edouard Bertin et ne comprend qu'à demi Paul Huet. Par contre il se pâme devant les *Enfants d'Édouard*, dont il loue « le style sévère des draperies et la pensée terrible du sujet si habilement effleurée (1); » il défend Horace Vernet et reconnaît en lui un peintre « français» (2). Lisez encore : vous verrez que sa complaisance banale s'arrête également devant le *Dante* de Flandrin et le *Farniente* de Winterhalter, devant Granet ou Biard, Bertin, Gudin ou Charlet. L'éclectisme facile qu'il professe en littérature il l'étend aux arts et son critérium reste le même :

Vive le Mélodrame où Margot a pleuré

et les toiles qu'elle a daigné regarder. « Il faut que la forme, déclare-t-il, soit accessible à tous. L'exécution d'une œuvre d'art est une lutte contre la réalité : c'est le chemin par où l'artiste conduit les hommes jusqu'au sanctuaire de la pensée. Plus ce chemin est vaste, simple, ouvert, frayé, plus il est beau; et tout ce qui est beau est reconnu tel à son heure »... « Je crois qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, doit répondre à deux conditions : la première de plaire à la foule, la seconde de plaire aux connaisseurs. Ne travailler que pour la foule, c'est faire un métier; ne travailler que pour les connaisseurs, c'est faire de la science. L'art n'est ni science, ni métier (3). »

D'après ces beaux principes, il s'en va, en mai 1831, au Louvre sans livret, traverse la galerie de Rubens plus vite que celle des Italiens, s'arrête longuement devant celui, qu'avec une familiarité de pauvre goût, il appelle « ce vieux Raphaël ». Puis apercevant une paysanne, il l'observe pour voir ce qui l'intéressera et, ravi de la voir séduite par l'*Inondation* de Schnetz, il s'écrie triomphant : « Plongez votre âme dans un marais de système..., raillez, exultez, disputez et intriguez, tout cela tombera un beau matin devant le faible, l'ignorant regard d'une jeune fille. »

Il n'est pas besoin d'insister, il n'est même pas nécessaire de commenter cette prophétie singulière lancée en 1836 : « Le temps n'est pas loin où le Romantisme ne barbouillera plus que des enseignes. » Il est trop évident, Musset n'est point l'allié des grands peintres qu'il se donne les gants de juger. Le mépris qu'il a pour la technique, les règles de goût qu'il propose, ne l'éloignent pas seulement du Romantisme, mais enlèvent toute solidité et toute valeur aux jugements qu'il a formulés.

tue en y faisant couler le corrosif de son âme empoisonnée. Moi j'aime mieux les plaies béantes et la couleur vive du sang. » Philarète Chasles, *Mémoires*, I, p. 331.

(1) *Salon de* 1831.

(2) *Salon de* 1836.

(3) *Salon de* 1836.

Reste Théophile Gautier. Les citations que nous avons données de ses premières poésies suffisent, sans autre commentaire, à caractériser l'amour indiscret et quelque peu confus dont il fut, au début, animé pour les arts. Quant à ses *Salons* et à son œuvre critique, ils nous échappent par les dates et nous n'avons pas à caractériser ces travaux auxquels il a donné tant d'instants et où il a mis tant de coquetterie. Fromentin a prononcé sur les variations brillantes de la plume de Gautier un jugement dur, et, croyons-nous, définitif. On voudra bien s'y reporter (1).

Aux poètes, ajouterons-nous des prosateurs? Il en est un, tout au moins, qu'on ne saurait omettre parce qu'il a écrit sur la peinture et passe pour n'avoir pas été sans influence sur elle, je veux parler de Stendhal. Delécluze, dans son Traité de Peinture (2), définit ainsi l'*Histoire de la Peinture en Italie :* « Ouvrage sophistique, quant au fond, mais plein de remarques fines et d'aperçus vrais dans le détail. C'est le Koran des peintres dits Romantiques. » Delécluze se fait un peu illusion. Je ne sais si les jugements de Stendhal ont pu intéresser les peintres, et s'ils ont gagné à apprendre que l'école florentine était « la moindre de toutes » et à suivre un parallèle entre Giotto et Cimabue où l'on voit que « Cimabue avait rendu assez heureusement le *fier* et le *terrible* » et que « Giotto fut destiné par la nature à être le peintre des grâces », mais, ce que l'on peut affirmer c'est que Stendhal n'a pas été un auxiliaire actif de l'évolution picturale et qu'il l'a même assez mal comprise. Rendant compte du Salon de 1824 (3), il a, tout à la fois, méconnu Ingres, Lawrence et Delacroix. « Il y a un *Massacre de Scio* de M. Delacroix, écrit-il d'abord, qui est en peinture ce que les vers de MM. Guiraud et de Vigny sont en poésie, l'exagération du triste et du sombre. Mais le public est tellement ennuyé du genre académique et des copies de statues si à la mode il y a dix ans, qu'il s'arrête devant les cadavres livides et à demi terminés que nous offre le tableau de M. Delacroix. » Accusé sans doute de partialité, il revient dans un nouveau feuilleton sur son jugement mais c'est pour avouer qu'il a beau faire, il ne peut admirer M. Delacroix et son *Massacre de Scio*.

Cette admiration que Stendhal refusait à Delacroix, il l'accordait libéralement à Delaroche, à Vernet et même à Vigneron pour son *Exécution militaire*.

Une fois encore, nous le voyons, la littérature se séparait de l'art. Depuis André Chénier qui, en 1792, se faisait, dans une dissertation *sur la Peinture d'Histoire*, le théoricien de l'Ecole de David, jusqu'au delà de 1830, les écrivains novateurs, loin de donner la main aux peintres, les ont à peine compris et rarement encouragés.

(1) *Un Été dans le Sahara*, préface, p. XXI ; voir aussi Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, tome VI, p. 317 et Delacroix, *Journal*, 17 juin 1855.

(2) *Traité de peinture*, p. 225, 1829.

(3) *Mélanges d'art et de littérature*, p. 143 et 199.

Ainsi tombe l'hypothèse d'une action de la peinture sur les lettres : « La palette était plus riche, écrit Fromentin de la peinture romantique (1), le dessin plus physionomique. La nature vivante pouvait enfin se considérer pour la première fois dans une image à peu près fidèle et se reconnaître en ses infinies métamorphoses....... Comment s'étonner qu'un pareil mouvement, se produisant à côté des lettres contemporaines, ait agi sur elles, et que devant de tels exemples, participant eux-mêmes à de tels besoins sensibles, rêveurs ardents, les yeux comme nous bien ouverts, nos écrivains aient eu la curiosité d'enrichir aussi leur palette et de la charger des couleurs du peintre (2)? »

Cette doctrine est devenue classique. On la trouve dans l'*Histoire de la littérature française* de M. Lanson. « Ecrivains et artistes ont conscience d'être un même monde, de poursuivre pareilles fins par des moyens divers ; et ces rapports tendent à rendre aux écrivains le sens de l'art, leur rappellent qu'ils sont créateurs de formes et producteurs de beauté ». Puis, après une énumération des œuvres capitales des Salons de 1819 à 1827 : « Tout cela précède la *Préface de Cromwell* et les *Orientales* : pour le romantisme historique et pittoresque, les peintres ont donné des modèles aux poètes (3). »

Il semble qu'il y ait là quelque illusion. A supposer même que nos analyses fussent inexactes et que l'incapacité des poètes à s'inspirer des peintres ne fût pas démontrée, les dates seules suffiraient, sans doute, à montrer l'inutilité de cette hypothèse. Oui, les *Orientales* sont postérieures aux *Massacres de Scio*, mais les descriptions exotiques de Bernardin de Saint-Pierre ou de Chateaubriand, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* ont précédé le tableau comme les chants. La guerre des Grecs contre leurs oppresseurs était-elle donc un fait si ignoré que Victor Hugo n'ait pu s'en inspirer sans le secours de Delacroix?

Victor Hugo né en 1802, Lamartine en 1790, Alfred de Vigny, en 1797, sont exactement les contemporains de Bonington né en 1801, de Delacroix né en 1798, de Decamps né en 1803. Pourquoi désigner parmi eux des maîtres ou des disciples? Est-il permis de supposer qu'un mouvement aussi important que le Romantisme littéraire se soit greffé sur une souche étrangère, ne voit-on pas qu'à lui attribuer une origine artificielle, on le diminue?

Peinture et Littérature ont grandi et ont évolué par un développement organique : on peut les suivre depuis leurs embryons ou leurs germes jusqu'à

(1) *Un Été dans le Sahara*, Préface, p. XIII.

(2) Il est vrai que Fromentin lui-même a soutenu ailleurs l'opinion contraire : « Il fallut que l'Ecole de David fût à bout de crédit, qu'on fût à court de tout et en train de se retourner, comme le fait une nation quand elle change de goût, pour qu'on vît apparaître à la fois, dans les lettres et dans les arts, la passion sincère des choses champêtres.

L'éveil avait commencé par les prosateurs ; de 1816 à 1825, il avait passé dans les vers ; enfin de 1824 à 1830, les peintres avertis se mettaient à suivre. » *Les Maîtres d'autrefois*, Hollande, IX, p. 273.

(3) Lanson, *Histoire de la littérature française*, VI, 2, 2, p. 917.

leur épanouissement. Ce sont des plantes vivaces poussées en pleine terre.

Mais le sol qui a porté ces plantes est le même et, sans avoir réagi l'une sur l'autre, leur croissance a été parallèle.

Poètes et peintres ont vécu dans le même temps; ils ont donc subi les mêmes influences politiques, sociales et religieuses. Ils se sont révoltés contre la même tyrannie, au nom des mêmes principes et leur victoire a eu comme effet la conquête des mêmes libertés.

Cela est vrai, à condition toutefois de ne pas pousser trop loin le parallèle. Ici encore on se tromperait si l'on cherchait une complète similitude là où il n'y a eu que des analogies très remarquables.

La littérature et l'art impériaux étaient établis sur la prédominance de la Raison. Seules les beautés réfléchies et logiques y étaient admises. Un tableau devait se composer d'après une science certaine, tous les effets devaient en être justifiés et l'écrivain n'admettait pas, de son côté, qu'on pût intéresser le cœur sans satisfaire en même temps l'esprit. Une image vague, une épithète au sens obscur déparaient le style écrit, comme un muscle mal dessiné, une nuance fantaisiste détruisaient le style pictural. Dans les deux arts, un égal mépris des moyens d'expression. L'honnête homme qui se servait de la parole comme d'un manteau pour vêtir sa pensée, témoignait, en peinture, la même sobriété : point de touche, point de manière, ni pour la plume, ni pour le pinceau.

Si l'on ajoute que, des deux côtés, on respectait l'antiquité comme la source de la beauté artistique, que l'on avait un idéal semblable de noblesse, de correction et de dignité qui excluait les sujets empruntés à la réalité et des préjugés communs contre l'inspiration chrétienne, on reconnaîtra que le goût en littérature et en peinture s'exerçait d'une manière presque identique.

Qu'on veuille bien toutefois le remarquer : les mêmes idées répandues dans la littérature et dans l'art y jouissaient d'une autorité bien différente.

Ces idées étaient nées chez les artistes d'une réaction fougueuse contre le dix-huitième siècle; elles étaient révolutionnaires, elles paraissaient neuves, partant elles avaient été passionnément embrassées, développées par des esprits exclusifs. Un chef énergique imposait sa volonté à tous : le mépris du passé soutenait le triomphe du présent. Derrière eux les peintres n'apercevaient que vanité et misère; devant eux un homme marchait d'un pas sûr et leur montrait le chemin unique vers la gloire et vers la beauté.

Il s'en faut que la littérature offrît un tel spectacle. Les règles dont elle se réclamait avaient été posées près de deux siècles auparavant, par des génies dont l'imitation avait été fatale à ceux qui les suivirent de trop près. La tragédie dut, à cette obéissance, de languir péniblement sans qu'un Voltaire même parvînt à la galvaniser. Poètes tragiques sans puissance dramatique, lyriques

sans lyrisme, descriptifs sans poésie, écrivains académiques, que de médiocrités dans le camp classique et parmi eux pas un chef. Est-ce Delille, est-ce Ducis, est-ce Esménard ou Lebrun qui couvriront de leur autorité le classicisme menacé? Dans le passé que de souvenirs non effacés pour encourager les novateurs. Tout ce qu'il y a de vivant dans les lettres du dix-huitième siècle est l'auxiliaire des révolutions. Diderot, Beaumarchais, avant tous Bernardin de Saint-Pierre et Rousseau les préparent. Que de précurseurs du combat! André Chénier, Népomucène Lemercier, Chateaubriand, M[me] de Staël par un effort plus ou moins considérable, plus ou moins réglé, entr'ouvrent la porte et, lorsque les Romantiques jetteront leur gant au goût public, dans le tumulte, parmi les huées, qui pourra relever le défi? Delacroix, Ingres, Decamps auront des adversaires: Gérard, Gros, Guérin; d'autres plus jeunes, moins grands, mais imposants par le nombre, répondront aux œuvres par des œuvres. Mais qui opposera un vers, une ligne, à Victor Hugo, à Lamartine, à Vigny?

Aussi l'issue du combat sera-t-elle toute différente. Les poètes finiront par s'imposer à l'admiration universelle: ils domineront leur époque et l'on ne se souviendra de leurs adversaires que parce qu'ils les ont combattus. Il n'en est pas de même pour les peintres qui pourront forcer l'estime publique, mais qui seront toujours considérés comme des révoltés, tenus en suspicion malgré leur gloire, sans influence sur la masse des artistes et des amateurs.

Si la résistance est plus ou moins énergique, elle se réclame pourtant de part et d'autre des mêmes principes, et l'attaque suit aussi une tactique analogue. Des deux côtés le sentiment personnel refuse l'obéissance à une doctrine générale : l'individualisme est le caractère essentiel de l'évolution dans les lettres et dans les arts; aux esthétiques établies ce n'est pas une esthétique nouvelle qui s'oppose: chaque novateur apporte des conceptions qu'il ne partage pas complètement avec ses alliés mêmes et qu'il ne force personne à adopter aveuglément. L'accord se fait pour détruire, pleine liberté est donnée ensuite à tous d'édifier suivant leur goût. Au lieu d'un immense château, mille petits palais; mille principautés, au lieu d'un royaume.

Cette ressemblance même rend le parallélisme moins complet entre la littérature et les arts. On comparerait facilement deux armées bien disciplinées, vêtues, chacune, de leur uniforme, instruites d'une science commune, corps multiples avec une unique pensée. Mais ici l'obéissance passive est inconnue: chacun vaut par lui-même, chacun a réagi d'une façon originale sur les influences qu'ils ont tous subies. La physionomie de l'ensemble est modifiée par l'apparition ou la disparition d'un individu, par la valeur plus ou moins considérable de tel ou tel combattant.

L'un est sensible au charme du rythme et veut modifier la forme, l'autre, séduit par des idées nouvelles, travaille à élargir le champ d'inspiration; l'un

s'éprend de la réalité et l'autre du rêve, l'un de la pensée pure et l'autre de la vision concrète. Hugo, Vigny, André Chénier, Benjamin Constant, Chateaubriand, Delacroix, Ary Scheffer, Ingres ou Géricault se passionnent, chacun, pour un aspect différent des choses. Comme des diapasons accordés sur des notes différentes s'ébranlent différemment aux sons d'une harmonie unique, ainsi l'âme des artistes vibre en des modes singuliers au milieu du concert qui leur est offert à tous.

La mort prématurée d'André Chénier tue, dans le germe, toute une école poétique; la disparition de Géricault ajourne l'avénement d'une école de peinture. Hugo, plus puissant que Vigny, fait prédominer la poésie des images sur celle des idées. Delacroix, mieux armé que Scheffer, écrase la peinture philosophique sous le règne de la couleur.

Le sentiment religieux, qui inspire Lamartine, se traduit à peine en peinture. Le réalisme de Géricault apparaît à peine dans les lettres.

Cette prédominance des individus rend les comparaisons difficiles ou artificielles. Il serait prodigieux qu'à chaque nuance de la littérature ait répondu une nuance de l'art et que les esprits des peintres et des poètes aient été façonnés par couples, deux par deux. A instituer des parallèles, il y a souvent rhétorique pure et mince profit.

Faut-il rapprocher André Chénier d'Ingres et s'évertuer à prouver que, s'il eût vécu, l'auteur de *l'Aveugle* eût été l'auxiliaire du peintre de *Stratonice?*

Est-il nécessaire de comparer Ary Scheffer et Alfred de Vigny parce que tous deux ont négligé la forme, pour courir au fond des choses ?

Eclairera-t-on l'histoire littéraire et artistique en assimilant Casimir Delavigne à Delaroche ou à Robert Fleury ? Y aurait-il, enfin, intérêt à rechercher dans les poésies de Sainte-Beuve, dans *Adolphe* de Benjamin Constant, ou dans les romans de Stendhal, dans les écrits de Courier ou dans l'éloquence parlementaire, les traces de cette compréhension de la réalité qui domine l'œuvre de Géricault ? Les efforts d'une analyse ingénieuse ne serviraient, sans doute, qu'à relever, en face d'une analogie très lâche, des différences infinies. La piété protestante du *Christ consolateur des affligés* est tout l'opposé des cris de révolte du *Christ au Mont des Oliviers*, et, si la pensée de Vigny et celle de Scheffer sont si dissemblables, je ne vois vraiment pas quel rapport on pourrait démêler entre la couleur de l'un et la prosodie de l'autre. Je veux bien que les *Enfants d'Édouard* de Delaroche et le drame de Casimir Delavigne qui porte le même titre soient d'une même famille, mais Delaroche a-t-il fait des Messéniennes, Casimir Delavigne a-t-il écrit des mélodrames religieux ?

Il reste que la littérature et la peinture ont, chacune de leur côté, essayé, tantôt de renouveler la compréhension de l'antiquité, tantôt d'exprimer d'une façon plus directe la réalité, tantôt de manifester avec force des conceptions

philosophiques, tantôt enfin d'illustrer les scènes historiques. On peut ajouter qu'il n'est point, dans les arts, de mouvement dont on ne puisse trouver, et réciproquement, le pendant dans les lettres. Mais, cela dit, il faut reconnaître qu'entre les artistes et les écrivains les différences sont telles qu'il est nécessaire de les étudier isolément les uns et les autres. Un seul courant, celui qui, en littérature et dans les arts, a dominé d'abord tous les autres, le Romantisme proprement dit, a présenté des caractères communs assez remarquables pour qu'il soit utile de les relever.

Pour les peintres comme pour les poètes romantiques le but essentiel fut de créer un art qui fût exclusivement un art et cela, en substituant aux oracles de la logique, les caprices du sentiment.

Théophile Gautier et Delacroix s'accordent, nous y avons insisté, pour proclamer l'indifférence de l'art, en matière d'enseignement moral. La doctrine de l'art pour l'art leur appartient à tous deux.

Tous deux, au contraire, donnent aux moyens d'expression une importance que leur avaient déniée les classiques. Le tableau devient la préoccupation capitale des peintres et le rythme celle des poètes. Les harmonies des formes colorées ou celles des sons articulés, musiques de l'œil ou de l'oreille s'enrichissent et deviennent, d'auxiliaires dédaignés, les éléments primordiaux. Comme il ne suffit pas de connaître l'anatomie pour juger un tableau, il ne suffit pas de raisonner juste pour goûter un poème : il faut encore avoir l'œil ou l'oreille sensibles ; la raison perd ses droits, le sentiment lui succède.

En même temps, le domaine de l'art s'agrandit : tout ce qui peut rendre l'impression plus intense, plus riche ou plus pénétrante, devient une source d'inspiration. Le drame, avec ses émotions violentes, ses contrastes subits, l'histoire qui présente des scènes émouvantes ou somptueuses, les pays étrangers, les royaumes du soleil dont la splendeur échauffe l'imagination, tout ce qui provoque le frisson d'admiration, de volupté ou d'angoisse, inspire le poète et le peintre.

Mais ce n'est pas l'étude des caractères, ce n'est pas la connaissance du passé, ce n'est pas la science des mœurs et des costumes de l'Orient qui attirent l'artiste ; les hommes et les choses, les siècles passés et les cieux lointains ne sont que des thèmes variés sur lesquels joue son imagination. A travers toutes choses, il se développe lui-même, et son art est subjectif et lyrique.

Le vieux mot de Bacon « Ars homo additus naturæ » est vrai surtout du Romantisme et Victor Hugo le paraphrase, dans les Feuilles d'automne :

Si vous avez en vous, vivantes et pressées,
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,

Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse
Avec l'autre univers visible qui vous presse!
Mêlez toute votre âme à la création (1)!

Bonington voit, en un rêve d'or, *François Ier et la duchesse d'Etampes*, Delacroix *Marino Faliero*, Victor Hugo l'Espagne du seizième siècle et, dans une harmonie plus sombre, l'Angleterre de Cromwell. Rythmes sonores, tonalités puissantes, épanouissement de leur propre personne, voilà ce qu'ils cherchent et non pas une vaine véracité.

Musset chante l'Espagne et l'Italie qu'il n'a pas visitées. Qu'importe, si la vision intérieure a été assez intense pour rivaliser avec la réalité :

La lune se levait : sa lueur souple et molle
Glissant aux trèfles gris de l'ogive espagnole,
Sur les pâles velours et le marbre changeant
Mêlait aux flammes d'or ses longs rayons d'argent (2).

Contesterez-vous la précision et la couleur de ses souvenirs ? Delacroix, Decamps décrivent l'Orient sans avoir même touché les bords de la Méditerranée. Le mérite des *Massacres de Scio* en est-il diminué ?

Heureux l'artiste qui porte en lui-même un monde plus beau que l'univers sensible. Pourquoi s'ingénierait-il à mutiler la vision par le respect des contingences extérieures ? Victor Hugo lui défend de le faire, et il a raison :

Quand vous verrai-je, Espagne,
Et Venise

s'écrie-t-il, et il ajoute :

Qui sait ? jamais peut-être...
Ce que je voudrais voir, je le rêve si beau!
Je vois en moi des tours, des Romes, des Cordoues
Qui jettent mille feux, Muse, quand tu secoues
Sous leurs sombres piliers ton magique flambeau !
. . . .
Et je rêve! et jamais villes impériales
N'éclipseront ce rêve aux splendeurs idéales.
Gardons l'illusion. . . . .
Restons loin des objets dont la vue est charmée (3).

(1) *Feuilles d'automne*, XXXVIII, 8 novembre 1831.
(2) *Don Paez*, 1829.
(3) *Feuilles d'automne*, XXVII, mai 1830.

Peintres et poètes romantiques sont de purs créateurs et les objets dont ils s'entourent ne valent que parce qu'ils concourent à leur création. Analyse psychologique, investigation historique, recherches ethnographiques, ce qui est science n'est point leur fait ou plutôt, ils n'ont de science que celle de leur être propre.

Et c'est pour ces raisons encore que, malgré des idées communes, ils ne se ressembleront pas les uns aux autres, c'est pour cela que le parallèle si souvent ébauché entre Delacroix et Hugo est sophistique et spécieux. Jamais âmes ne furent plus opposées que celles de ces deux grands poètes lyriques: chaque trait de l'un d'eux appelle un trait contraire dans la physionomie de son émule. Autant Victor Hugo a l'expression facile, limpide, autant Delacroix est tourmenté et obscur, l'un s'épanouit librement, l'autre se contracte et se replie ; l'un se répand en images surabondantes, trouve mille formes pour une idée, l'autre lutte constamment pour traduire une partie de ce qu'il sent. Delacroix, aurait-on dit vers 1840, est un génie *fatal;* l'épithète, certes, ne convient pas à Hugo.

Ainsi, même lorsqu'elles paraissent se toucher, la littérature et la peinture de l'âge romantique restent obstinément isolées. Epanouies sur le même sol, elles ont nourri leurs racines du même suc, elles respirent le même air et portent des fruits analogues, mais elles se refusent aux efforts que l'on tenterait pour apparier deux à deux leurs rameaux.

CHAPITRE TROISIÈME

LA PEINTURE EN EUROPE DE 1815 à 1830

Les influences d'où naquit en France la réforme de David s'étaient fait sentir à travers toute l'Europe. Dans les pays allemands elles régnèrent sans partage. Aux écrits de Winckelmann, aux poèmes de Gœthe répondaient les tableaux de Raphael Mengs ou d'Angelika Kaufmann. En Italie, elles pénétrèrent aussi et, quand, en 1814, Gasp. Martinelli voulut célébrer, dans un plafond du Palais Pitti, le retour de Ferdinand III, il peignit un *Retour d'Ulysse*. En Angleterre même, ces idées si étrangères au génie national prirent, avec Flaxman, avec James Barry, de l'autorité. Un tableau de Zoffany, conservé aux Diploma Galleries, nous montre les élèves de l'Ecole de la Royal Académy à Somerset House groupés le soir autour de modèles de plâtre et s'inspirant de l'*Apollon du Belvédère*, du *Gladiateur Farnèse* et du *Discobole* (1).

Cette vogue ou ce règne ne devaient être éternels, dans le reste de l'Europe non plus qu'en France. Avec le dix-neuvième siècle, s'engagea partout la lutte que Kaulbach a symbolisée dans une fresque de la nouvelle Pinacothèque de Munich : *Le Combat contre la Perruque*. Partout, des sentiments identiques ou analogues animaient les novateurs. Ils voulaient renouveler l'esthétique et la délivrer de contraintes étroites et odieuses, rendre plus d'aisance au dessin ou de vigueur au coloris ; ils cherchaient des objets nouveaux d'inspiration, séduits qu'ils étaient par la vérité ou par la richesse. Les événements politiques ou sociaux les impressionnaient également : le patriotisme se retrempait aux sources des traditions nationales ; l'incrédulité reculait devant une recrudescence de la foi religieuse, ou encore les événements présents forçaient l'indifférence de l'artiste. Tout ce qui agissait en France remua les ateliers de l'Europe.

Mais, issu de causes semblables, et provoqué par la même animosité, le mouvement se diversifia dans chaque pays. Les esprits réagirent de mille manières

(1) Comparez un tableau de Martin Quadal (1736-1808), daté de 1787, représentant l'académie de Vienne et conservé au musée de cette académie. On y voit les élèves groupés le soir, autour du modèle nu, dans une pose académique, dessinant, peignant et modelant à la lueur des lampes. Il est inutile de rappeler l'*Atelier* de Cochereau au Louvre.

différentes. Ils se mirent en marche, plus ou moins rapides, plus ou moins nombreux; si bien que, vers 1830, la peinture européenne présenta le tableau le plus disparate : des écoles avaient surgi étrangères les unes aux autres et, partout où s'était développée la vie artistique, en Angleterre, en Allemagne ou en Autriche et en Belgique, la pensée esthétique avait revêtu des formes particulières et nationales.

Pour l'Angleterre, les premières années du siècle ne furent aussi fécondes ni que celles qui les avaient précédées, ni que celles qui les suivirent. Entre le développement de la grande école des maîtres coloristes qui avaient illustré la fin du dix-huitième siècle et l'éclosion de la secte des frères Préraphaélites, l'histoire de l'art britannique paraît un peu terne.

Les efforts de Flaxman et de Barry avaient ramené les esprits vers l'étude de l'antique et, pour l'Angleterre, les événements qui suivirent 1815 semblèrent plus favorables qu'hostiles à ce mode d'inspiration. En 1816, lord Elgin vendit à la Couronne les marbres qu'il avait, on sait de quelle façon, dérobés à Athènes et qui, livrés désormais aux méditations des artistes, étaient bien faits pour renouveler en eux le goût de la beauté hellénique. En même temps, le voyage au continent et le pèlerinage aux terres classiques de l'art devenaient, pour la première fois, possibles à des Anglais. Eastlake, l'un des premiers, visita, en 1817, Rome; deux ans plus tard il explorait la Grèce, pour revenir en Italie où il séjourna quatorze ans. En 1822 Etty parcourait Rome, Florence, Naples et saluait Venise « l'espoir et l'idole de sa vie d'artiste ».

L'enthousiasme de ces artistes ne devait pas rayonner autour d'eux et les œuvres savantes d'Eastlake, d'Etty, de Stothard, inspirées tour à tour par l'antiquité et par l'Italie du seizième siècle, si elles valurent à leurs auteurs la considération et les honneurs, ne déterminèrent pas un courant national vers la *grande* peinture.

La postérité de Reynolds et de Gainsborough s'éteignit avec Lawrence, vers 1830. Représentée à côté de Lawrence par des artistes de grand talent, comme le vieux Beechey, comme Philipps et Raerburn, cette école si puissante avait abandonné tous les genres où pourtant elle avait d'abord triomphé, pour se concentrer uniquement sur le portrait. Reynolds avait multiplié les scènes enfantines et mythologiques, Gainsborough avait été le plus délicieux des rêveurs et un maître paysagiste; malgré les prétentions qu'il manifesta dans des toiles à fracas (1), Lawrence ne fut qu'un portraitiste. Avec lui la libre inspiration de Reynolds s'était amoindrie et transformée en une habileté trop sûre de ses

(1) *Satan appelle ses légions*, tableau conservé aux Diploma Galleries, à New Burlington House, à Londres.

recettes. L'âge héroïque était terminé pour la couleur en Angleterre et les artistes du début du siècle portèrent leurs visées moins haut pour un public moins sensible aux beautés purement techniques.

Tandis que Turner s'isolait dans son rêve et poursuivait, pour son plaisir personnel, la série de ses géniales visions, chaque jour plus exaspérées et plus sublimes, l'Angleterre s'enthousiasma pour des petits maîtres dont la pensée ténue s'exprimait sous une forme élégante et aisée. Ce fut le triomphe de la peinture de genre et de la peinture de genre historique. L'école hollandaise fut appelée à donner des leçons aux peintres anglais.

Constable, sur lequel nous n'avons pas à revenir ici (1), marque la transition entre le groupe issu de Reynolds et la nouvelle génération.

Calcott s'inspire de Cuyp et imite ses modèles de si près qu'on ne sait de certains de ses tableaux s'ils sont des pastiches ou des copies (2). Ward, sous les conseils de West, peint le *Taureau d'Alderney* pour rivaliser avec le *Taureau* de Paul Potter et croit avoir réussi dans son entreprise. Sans pousser la ressemblance aussi loin, Wilkie, Mulready ou Webster tiennent de la Hollande la véracité et la légèreté de leur pinceau.

Les petites toiles de Wilkie, d'un dessin fini sans sécheresse, d'une tonalité claire parfois un peu décolorée et grise, sans nulle trace de cette prétention à l'esprit si fatigante dans la peinture anglaise, sont des véritables chefs-d'œuvre dignes d'un neveu d'Ostade ou de Terburg. *La Fête de village*, le *Musicien aveugle*, les *Politiciens de village*, tels sont les sujets qu'il traite et par lesquels il répond au besoin de vérité et de simplicité qui règne près de lui.

Cette même aisance, Leslie, qui débute en 1819, la porte dans une série de sujets chers au public anglais, je veux dire dans l'illustration de la littérature étrangère et surtout nationale. Rien de plus agréable, pour l'amateur londonien, que de retrouver, sur une toile, la scène du *Spectateur*, du *Voyage sentimental* ou de tel drame de Shakespeare qu'il a lus et relus depuis l'enfance. Le plaisir qu'il cherche à ces illustrations est purement littéraire, il ne demande pas à l'artiste des effets de couleur ou des efforts de composition, il serait, au contraire, gêné dans sa contemplation s'il lui fallait s'intéresser à la technique de l'œuvre. Mais il ne se contente pas non plus d'une image grossière et, ce qui le satisfait le plus, c'est une étude psychologique très fine rendue avec une simplicité parfaite d'exécution. Leslie répond admirablement à ces sentiments. Sa virtuosité et sa maîtrise, car il est maître et virtuose, s'effacent volontiers et, lorsque l'on regarde quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, *Sancho Pança chez la duchesse* ou

(1) Voir livre I, chapitre VI, p. 56.
(2) *Vue des côtes de Hollande*, sous le nº 348 à la National Gallery.

l'Oncle Tobie et la veuve Wadman, on ne se rend pas un compte exact du plaisir que l'on éprouve et l'on ne sait si l'on doit remercier l'artiste des souvenirs littéraires qu'il évoque ou de la façon dont il les a évoqués.

En 1825, Wilkie, qui était jusqu'alors connu exclusivement comme peintre de genre, partit pour le continent et visita successivement la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne. Subit-il chez nous l'influence du jeune Delaroche ou de Vernet? toujours est-il qu'à son retour il se manifesta à la Royal Academy, en 1832, sous un jour tout nouveau lorsqu'il exposa *La Prédication de Knox*. Bientôt Maclise et Ward devaient le suivre dans la même voie. *La Prédication de Knox* de Wilkie, l'*Hamlet* et le *Macbeth* de Maclise, *Johnson dans l'antichambre de lord Chesterfield* et *Le Krach de la mer du Sud* (1) de Ward, toutes toiles postérieures à 1830, diffèrent très sensiblement des œuvres de Leslie et ce n'est pas à leur avantage. Directement ou indirectement elles dérivent de l'école historique florissante sous la monarchie de Juillet. Plus de science, plus de prétention, une composition plus touffue, moins de naturel, un caractère théâtral, sont les traits nouveaux qui les caractérisent. Pourtant, comme elles continuent à affecter des dimensions médiocres, comme la forme en est toujours soignée et rarement pompeuse, comme il s'y décèle peu de savoir académique, elles gardent encore une supériorité sur les machines de Delaroche, et, s'il fallait, de toute nécessité, leur comparer quelques toiles françaises ce seraient celles de Robert Fleury qu'on serait le plus tenté de leur opposer.

Ainsi, et c'est là un fait sur lequel il convient d'insister, la lecture et le commentaire de Shakespeare, de Walter Scott ou de *Don Quichotte* n'ont produit, en Angleterre, aucun effort comparable à ceux de Delacroix. Par là, on peut juger combien est vaine l'entreprise de ceux qui prétendent définir et condamner une école par le genre d'inspiration que celle-ci a préféré. Delacroix, Delaroche, Leslie ou Maclise, d'un même texte ou de textes semblables, ont donné quatre différentes interprétations et, si leur art est original, qu'importe l'identité du thème qu'ils ont orchestré?

Au moment où quelques peintres français cherchent à apprendre des Anglais la manière d'imiter Van Dyck ou Titien, la plupart des maîtres britanniques cessent de songer à la Flandre ou à Venise. Entre l'âge de la couleur qui se meurt et l'âge du symbole qui n'est pas encore ouvert, l'Angleterre recherche une vérité légère, ténue et élégante.

Elle se réveillera, vingt ans plus tard : en 1828 naît Dante-Gabriel Rossetti. En 1848 sera fondée l'association des frères Préraphaélites. S'ils jettent les yeux sur leurs prédécesseurs pour y trouver un devancier, leur regard s'arrêtera sur un visionnaire, peintre et poète, sur William Blake. Parmi les chimères de son

(1) Toutes ces toiles à la National Gallery, sauf le *Macbeth*, au musée de Bethnal Green, à Londres.

imagination maladive, malgré les imperfections d'une technique souvent enfantine, celui-là a, dès le début du siècle, essayé de rendre des spéculations philosophiques, chrétiennes et apocalyptiques par les arts du dessin et, d'instinct, il a emprunté aux maîtres primitifs leurs procédés naïfs si convenables aux plus subtils raffinements. Regardez, à la National Gallery, *La Procession du Calvaire*. Ces proportions allongées, ces poses figées, cette disposition en bas-relief, la couleur volontairement effacée, le ciel chargé de cirrus au contour découpé, tout annonce le préraphaélitisme et Blake serait véritablement le père des Préraphaélites s'il avait su exprimer les idées qui se pressaient confusément dans son esprit.

Malgré les efforts de Delacroix, de Bonington ou d'Isabey, bien que Lawrence et Constable aient pris part aux Salons, la France s'intéressa peu, d'une façon générale, aux œuvres des Anglais. « A l'époque où nous écrivons, dit Boutard, en 1826 (1), on commence à faire état d'une école anglaise. En effet une académie de peinture a été établie à Londres en 1768 et, depuis lors, l'Angleterre a produit quelques peintres habiles, particulièrement dans le genre du portrait. Jusqu'à présent cependant, l'Ecole Anglaise n'a été, dans le reste de l'Europe, reconnue que par un petit nombre d'écrivains. Il n'en est pas encore question pour la classification des catalogues et des collections. » Et, si nous suspectons le témoignage de Boutard, rappelons-nous qu'en 1829, un homme intelligent et un artiste, Louis Mérimée, déniait aux Anglais le goût du paysage et exposait gravement les raisons de cette infériorité (2).

Le mouvement rénovateur qui fut ajourné en Angleterre jusqu'à la seconde moitié du siècle, secoua l'Allemagne artistique dès le début de notre âge.

Mme de Staël, nous l'avons vu (3), avait essayé de faire connaître en France les idées germaniques nouvelles. Le courant, à peine dessiné, au moment où elle le définissait, entraîna tout. Asmus Jacob Carstens, qui avait entrepris de fortifier et d'épurer le sentiment antique, était mort en 1798, sans laisser un élève et, lorsque Genelli (4) entreprit plus tard ses laborieuses et savantes calligraphies classiques, il se trouva entièrement isolé.

Par une étrangeté singulière, en s'émancipant de l'influence classique et païenne, les artistes allemands ne surent pas conserver entre l'inspiration religieuse et

(1) *Dictionnaire des Beaux-Arts*, article *École*, p. 242.

(2) « Je ne suis pas étonné que l'Angleterre ne produise pas plus de paysagistes habiles. La capitale n'offre pas dans les environs de sites pittoresques. Je crois que si cette capitale offrait, comme les villes d'Italie, de beaux sites, il se serait trouvé des artistes qui auraient aimé à les reproduire. » Lettre de L. Mérimée, à Rochard, 2 juillet 1829 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1891).

(3) Livre I, chap. VI, p. 60.

(4) Genelli (1800-1868), peut être étudié dans la collection Schack à Munich.

l'inspiration nationale l'union étroite qui semblait s'imposer à eux invinciblement. Leurs yeux, inaccoutumés à la contemplation des œuvres germaniques, ne découvrirent pas quels maîtres pouvaient devenir pour l'art moderne les grands artistes du seizième siècle, Burgkmair, Amberger, Zeitblom, Hans Baldung et tant d'autres, que dominent Lucas Kranach, Holbein, Durer, floraison magnifique, comparable aux plus riches écoles de l'Europe. S'ils se passionnaient pour la suavité, la naïveté de l'exécution, la pureté et la sincérité de l'inspiration, ils ne s'aperçurent pas qu'il n'était pas nécessaire de les rechercher hors de leur patrie. Les ancêtres de Michel Wolgemuth, les maîtres de Cologne ou de Francfort, Lochner ou le maître de la Mort de Marie, dont les frères Boisseréeavaient pieusement recueilli les œuvres, ne ramenèrent pas à eux une postérité oublieuse et un exode général entraîna vers l'Italie les meilleurs des peintres allemands.

En 1810, Overbeck (1) arrivait à Rome ; l'année suivante, Cornelius (2) le rejoignait ; puis, en 1815, Schadov et Veit les suivaient, donnant eux-mêmes l'exemple à Schnorr de Karolsfeld venu en 1818, à Führich, à Steinle apparus en 1827 et 1828. Venus de tous les points de la terre allemande, de Lübeck, de Berlin, de Leipzig ou de Vienne, tous ces artistes poursuivaient un idéal commun : ils venaient demander aux maîtres de la Renaissance, aux Florentins et aux Ombriens la sincérité et la foi de leur art. Etablis sur le mont Pincio, ils y menèrent une vie monacale, rejetèrent bientôt l'étude du modèle pour s'inspirer uniquement des peintres du passé et c'est ainsi que se trouva fondée la secte célèbre des Nazaréens.

Bientôt ils purent donner un manifeste éclatant de leur esthétique. En 1819, Jacob Salomon Bartholdy, consul général de Prusse à Rome, convia Cornelius, Veit, Overbeck et Schadov à peindre dans une salle de son palais l'Histoire de Joseph ; et les fresques de la Casa Bartholdy, transportées, il y a quelque dix ans, au Musée de Berlin, sont le résumé parfait des idées nazaréennes.

En s'adressant aux anciennes écoles de l'Italie, les Nazaréens ne leur demandèrent pas, comme l'avait fait Ingres, de leur communiquer le sens exquis du dessin ; ils ne limitèrent pas non plus, comme devaient le faire les préraphaélites anglais, le champ de leurs imitations, ne proscrivirent pas les maîtres du seizième siècle et surtout n'eurent point pour la Toscane ce culte exclusif que lui vouèrent Rossetti ou Burne Jones. Ils n'essayèrent pas de rendre par une forme d'une élégance raffinée des impressions subtiles. Ils s'imprégnèrent surtout de simplicité. Etudiant tour à tour Ghirlandajo, Signorelli et Raphaël, la Toscane et surtout l'Ombrie, leurs œuvres n'acquirent pas une grande pureté de style. La couleur resta exécrable, le dessin garda, parmi des souvenirs complexes,

(1) 1789-1869.
(2) Cornelius, 1783-1867. Lire Ernst Forster, *P. von Cornelius*, Berlin, 1874.

quelques traces de rondeur germanique; mais la composition prit un caractère à la fois savant et naïf, exempt de toute convention académique et ces œuvres furent, tout ensemble, et des pastiches partiels et des œuvres de bonne foi.

Seul, Overbeck devait rester toute sa vie fidèle à la règle nazaréenne. Digne de vénération, puisqu'il ne renonça jamais à son rêve et sut conquérir une place originale parmi les artistes en cherchant constamment l'impersonnalité.

Tous les artistes allemands qui visitèrent l'Italie vers l'époque de la Restauration n'eurent pas des visées aussi élevées que celles des moines de Saint-Isidore — c'est le nom que se donnaient volontiers les Nazaréens. — Quelques-uns se contentèrent d'imiter l'exemple que leur donnaient Léopold Robert et Schnetz et peignirent des scènes de la vie populaire de l'Italie. Les tableaux que signèrent Bürkel, Mosbrugger, Schodelberger, Kirner ou Théodore Wells (1) ressemblent singulièrement à ceux que peignaient les imitateurs français de Robert, les Bonnefond ou les Bonirote, n'ajoutent pas grand chose à la gloire artistique de l'Allemagne et ne mériteraient guère d'être cités s'ils ne montraient, sur un point étroit, un rapprochement de l'Allemagne et de la France.

Trahissant la foi chrétienne à laquelle Overbeck restait fidèle, Cornelius revint en Allemagne et, de 1820 à 1830, il exécuta à Munich, dans la glyptothèque, des fresques où il essaya d'appliquer à l'interprétation de l'antiquité la science qu'il avait acquise près des maîtres religieux de l'Italie. Effort colossal pour renouveler des fables banales et qui doit être admiré, pour sa puissance, alors même qu'on en critiquerait le résultat.

Cornelius a emprunté aux fresques italiennes leurs gammes claires, des couleurs conventionnelles, le ton rose du corps des femmes, le ton de brique de celui des hommes; son dessin a des scrupules exagérés d'anatomiste, les draperies sont lourdes, les têtes pseudo-raphaélesques. Au total, il a déployé une science énorme mais n'a témoigné aucun sentiment des harmonies colorées. Deux salles sont couvertes de ses fresques, la *Salle des Dieux* et la *Salle Troyenne*. Chacune exprime un sentiment différent.

La *Salle des Dieux*, la plus parfaite des deux, est surtout empreinte de sérénité. Cornelius y a rêvé une antiquité plastique et impassible. Les compositions sont calmes et claires, formées de groupes pondérés où la vie se contient. La *Salle Troyenne*, au contraire, respire l'horreur du drame. Là Cornelius est moins préparé et moins à son aise : il a beau forcer sa palette, assombrir les ombres, déployer une science intempestive d'attitudes et de raccourcis, il ne dit pas, malgré

(1) Bürkel (1802-1869), *Campagne de Rome*, 1835 (Musée de Stuttgard, s. n.) plusieurs tableaux à Munich ; Mosbrugger, *le Récitateur Napolitain*, 1830 (Musée de Karlsruhe, sous le n° 558) ; J. Kirner (1806-1866), *Italienne et son enfant*, 1834 (même musée) ; Schodelberger, *Prière à la Madone*, 1830 (Musée de Vienne, n° 24, voir aussi le n° 25) ; Théodore Wells, *La Diseuse de bonne aventure*, Paris, 1834 (Musée de Karlsruhe, n° 556).

quelques lueurs heureuses, ce qu'il voudrait exprimer et toute sa science n'aboutit qu'à un gigantesque avortement.

Cet échec partiel n'ôte rien à la tentative de Cornelius de son intérêt. Tandis que d'autres, avec Ingres, essayaient de renouveler l'antiquité par la science et la pureté, il a entrepris, comme l'avait entrevu Géricault, de la ressusciter par la vie et la force : il est le restaurateur artistique du drame antique que d'autres ont joué, après lui, avec plus de succès.

Cornelius avait passé de l'Italie à l'antiquité; Schadov quitta l'Italie pour songer, enfin, au passé allemand. A Dusseldorf où il s'établit, entouré d'artistes dont les plus remarquables furent Steinbrück et Hildebrand, il lut les légendes germaniques et les poèmes de Tieck et de Fouqué. C'est là que naquit l'école qui, en Allemagne, répond le plus au Romantisme français, et qui, cherchant dans l'histoire et la littérature ses sources d'inspiration, donna à l'émotion dramatique une large part.

Steinle, Führich devaient, à leur tour, rendre hommage à leur patrie et Schnorr de Karolsfeld, dans les fresques de la Résidence de Munich, en peignant l'histoire de Charlemagne et les Nibelungen, allait plus tard réunir en un courant unique l'inspiration de Cornelius et d'Overbeck mises enfin au service de la Germanie. Pour l'Allemagne, le voyage en Italie et en Grèce n'avait été qu'un passage pour revenir au sol natal.

Moritz de Schwind (1), né en 1804, consacra uniquement son pinceau léger, subtil, son âme délicate à chanter Rubezahl, Mélusine, la Jungfrau, Wieland le forgeron, les Elfes, les Ermites. Bientôt Rethel allait retrouver quelque chose de la pensée de Holbein et rajeunir, en notre temps désabusé, la terrible moralité de la Danse des Morts.

Parmi ce mouvement multiple, où tant d'idées, tant de conceptions artistiques furent manifestées, l'Allemagne marque, pour la couleur, un dédain qui sépare ses efforts de ceux que tentait, vers le même temps, la France romantique. Depuis Genelli qui réduisait la peinture aux acrobaties de la ligne, jusqu'à Steinle qui cherchait à traduire des émotions délicates ou dramatiques, depuis le chrétien Overbeck, jusqu'au païen Cornelius, tous les artistes allemands semblent avoir ignoré non seulement le charme des harmonies colorées, mais la simple convenance de la palette. Tous ont l'expression ingrate et plus ou moins incorrecte. S'ils ont, chacun à sa manière, compris le caractère du dessin et de la composition, ils ne paraissent pas s'être souciés de tirer de la couleur des effets particuliers.

D'ailleurs, même lorsqu'ils ont renouvelé la forme, ils ont tous été préoccupés,

(1) Schwind (1804-1871) doit être étudié surtout à la galerie Schack à Munich. Voir, au Musée de Vienne, l'*Histoire de Mélusine* et, au musée de Karlsruhe, la frise des *Enfants* (carton).

d'abord, par l'idée. Peinture religieuse, philosophique ou littéraire, leur art ne s'adresse ni uniquement ni surtout à la vue. Il y a, dans leurs œuvres, une intensité d'expression qui les rend souvent contraintes et cette tendance les éloigne encore de la peinture pittoresque de la France romantique.

La Belgique est le seul état de l'Europe dont la rénovation artistique au dix-neuvième siècle se soit inspirée directement de la France. L'influence de notre peinture y a été si considérable que, sans la présence d'un ou deux artistes originaux comme Leys, on pourrait vraiment la considérer, à notre point de vue, comme une province française et une province retardataire.

Au début du siècle, la Belgique était tout entière sous la domination de David. Van Brée, un élève de Vincent, et après lui Navez, un élève de David, étaient ses artistes les plus remarqués. A l'écart, un peintre non sans rapport avec Prudhon, Lens (1) peignait des œuvres délicates, d'un faire gracieux et flou, d'une couleur aimable et rachetait la mollesse de son pinceau et de perpétuelles réminiscences de la France, de l'Italie, par une personnalité sympathique.

Navez enseignait aux jeunes gens la doctrine classique. Son talent solennel et froid s'exerçait de préférence sur les sujets bibliques, qu'il traitait selon les formules qu'il avait apprises à Paris : pauvre dans la composition, pour éviter la surcharge, savant dans le dessin, gris dans le coloris (2), capable de se souvenir à l'occasion d'une œuvre de ses maîtres et d'emprunter à Guérin l'ordonnance de son *Athalie interrogeant Joas*.

L'exil de David et son séjour à Bruxelles contribuèrent à rendre sa domination plus durable. Jusqu'en 1830, l'Ecole classique régna sans partage. Les souvenirs artistiques de la Belgique restaient ignorés ou regardés comme de simples sujets de curiosité. Van Brée goûtait la vieille peinture flamande, mais ne s'en inspirait pas. Personne ne paraissait se rappeler le nom même de Rubens. David, pourtant, en arrivant à Bruxelles, avait été assez frappé des œuvres qui lui étaient révélées, pour regretter de ne les avoir pas connues plus tôt et pour chercher tardivement à les étudier.

Il convient, d'ailleurs, d'ajouter que la situation politique de la Belgique et que l'état de sujétion dans lequel l'avaient placée les traités de 1815, contribuaient à enlever aux artistes tout ressort et à les priver de cette exaltation d'où naît l'originalité.

La Révolution de 1830 allait être suivie bientôt d'un grand essor artistique : là encore, la Belgique devait rester sous l'influence de la France : comme elle

(1) Voir, au Musée de Bruxelles, *Ariane consolée par Bacchus*, et *l'Offrande à Bacchus;* à Anvers dans l'Église Saint-Augustin, *La Présentation au Temple* et au Musée Plantin, une *Annonciation*.

(2) Voir, au Musée de Bruxelles, *Le Jugement de Salomon, Le Mauvais riche, Athalie* et surtout *Agar et Ismaël*, son tableau le plus caractéristique pour le style ; à Sainte-Gudule, *L'Assomption*, etc.

s'était mise à l'école de David, elle allait suivre les leçons de Paul Delaroche ou de Robert Fleury et se développer surtout dans le genre historique.

Ainsi, au début du siècle, dans le silence de l'Espagne, muette après Goya, et de l'Italie, les pays germaniques, Europe centrale, Belgique et Angleterre rejetèrent, ainsi que la France, la tradition païenne et classique qui, sauf en Angleterre, les avait entièrement subjugués et des efforts originaux y substituèrent à l'unité d'inspiration, qui les avait tout d'abord régis, l'éclosion libre de génies indépendants auxquels l'art se présenta avec une infinie variété.

Le chœur qu'avaient chanté, à l'unisson, David, Flaxman, Raphaël Mengs et Angelika Kaufmann se tut et mille voix, entre 1815 et 1830, firent entendre, avec leurs timbres variés, l'harmonie puissante et complexe de la liberté artistique.

Arrivés au terme de notre étude, arrêtons-nous un instant pour porter un regard d'ensemble sur la route que nous venons de parcourir. Dans la courte période que nous avons embrassée, que d'événements artistiques, que d'idées esthétiques nouvelles, quelle admirable fécondité !

D'autres temps, d'autres pays ont vu de plus grands artistes, ont assisté à l'éclosion de chefs-d'œuvre plus parfaits. Il est peu de moments dans l'histoire, je ne dis pas, de notre art national, mais de l'art de l'Europe, où la vie picturale ait été plus intense, où tant d'ardeur et d'audace se soient manifestées.

Ces quinze années, qui se sont écoulées sous le régime de la Restauration, marquent, dans l'évolution de la Peinture française, une époque décisive.

Au début, une seule esthétique règne, solidement établie sur l'adhésion des artistes et sur le consentement du public. David impose à la France, avec la science du dessin et l'admiration de l'antiquité, la haine de la couleur, du sentiment et de la vie. Peu à peu, le temple s'écroule et, à cette doctrine unique, s'opposent les esthétiques les plus variées.

Géricault découvre la poésie de la réalité et applique un tempérament fougueux à la description des objets les plus ordinaires que son génie plastique revêt d'une puissante grandeur.

Ingres porte un pareil souci de vérité dans la poursuite de la Beauté et renouvelle l'étude de l'Antique par l'âpre sentiment du caractère individuel.

En face de ces deux artistes, parrains plus ou moins directs de l'art réaliste, le Romantisme, avec Bonington, Delacroix et Decamps, pour ne citer seulement que les chefs du chœur, oppose à la peinture davidienne non pas la fièvre d'un instant, mais les principes complets d'une esthétique originale.

Les efforts du peintre changent de sens : le but qu'il poursuit, les moyens dont il dispose se transforment. Ce n'est plus un savant qui travaille pour satisfaire la raison, c'est un poète qui s'adresse au sentiment et à l'âme. Il rejette la perfection abstraite et logique pour provoquer un plaisir matériel ou sensuel. Au connaisseur il ne demande plus un jugement critique, mais une émotion

sympathique et la toile, que l'on couvrait avec parcimonie de lignes correctes et de sobres couleurs, se pare des tons les plus riches pour devenir un régal des yeux.

Moins grands que les Réalistes et que les Romantiques, une légion d'artistes, avides de succès, s'ingénie à flatter le goût du public; Delaroche, Horace Vernet et leur suite, servent à la foule des émotions faciles, cherchent, dans les anecdotes historiques, les prétextes d'impressions intenses sinon très pures et très élevées. Peu capables de beauté esthétique, indifférents à la technique, ils substituent aux idées artistiques les idées littéraires.

Mille objets que l'artiste avait jusqu'alors ignorés ou dédaignés s'offrent à renouveler son inspiration. Aux scènes antiques dont on a trop usé, s'ajoutent les scènes religieuses dont on ne sait pas, d'abord, tirer grand parti. L'histoire s'agrandit; les pays étrangers s'ouvrent; l'Orientalisme et l'Exotisme qui l'embrasse présentent au peintre des harmonies naturelles qu'il ne soupçonnait pas.

Telles sont, singulièrement abrégées, les conquêtes que l'art pictural a faites en moins de quinze ans. Mais, si amples qu'elles soient, ces acquisitions sont moins précieuses par leur importance propre que par la fécondité de l'esprit qui les a provoquées.

L'apparition presque simultanée de tant de génies originaux n'est pas un simple effet du hasard. Ce ne sont pas les formules artistiques seules, mais les idées dont celles-ci procèdent qui se sont renouvelées.

Au culte de la Raison s'est substitué celui du sentiment, au respect d'une règle inflexible s'oppose l'exaltation du goût personnel ondoyant et divers, à l'empire de la Logique universelle, le règne du Moi. Dans le pays traditionnel de l'impérialisme artistique, dans le pays qui a exalté, avec Poussin, les beautés uniquement rationnelles, et qui a subi les dictatures de Lebrun et de David, pour la première fois, on a découvert cette vérité que Henri Regnault devait formuler par la suite : la loi des artistes ce n'est pas la Raison, mais la Fantaisie (1).

Aussi les conquêtes faites sous la Restauration, loin de rester isolées, sont le gage de nouveaux triomphes. Bientôt la Révolution va pénétrer le paysage, et déjà, quelques-uns de ceux qui doivent créer le paysage moderne, Corot ou Paul Huet ont préparé leur palette.

Puis, renfermée jusqu'alors dans l'expression, la rénovation gagnera l'Idée. Aux esthétiques purement formelles qui se combattent, au Classicisme, au Romantisme, au Réalisme, qui tous ont ce caractère commun de subordonner aux éléments visibles les émotions immatérielles, s'ajoutera la peinture philosophique, prélude de toute une éclosion d'art spiritualiste.

(1) « Les plus beaux ouvrages des arts sont ceux qui expriment la pure fantaisie de l'artiste. » Eug. Delacroix, *Journal*, 8 août 1856.

Ainsi, les digues sont de toutes parts rompues et le fleuve qui déborde dans les plaines n'a pas seulement pris déjà des directions nouvelles, il se ramifie et se ramifiera chaque jour en de nouveaux canaux.

Cependant, toutes ces acquisitions ne sont compensées par aucune perte. L'école académique, abandonnée et combattue par tant d'adversaires impétueux et redoutables, oscille mais ne disparaît pas. Elle continue à grouper, autour de son drapeau, la majorité des jeunes artistes et, si les mieux doués lui échappent souvent, elle attire tant de soldats laborieux que le nombre en demeure imposant. Elle s'appuie, d'ailleurs, non seulement sur le talent de ces défenseurs, mais sur les institutions publiques dont elle conserve jalousement la garde, sur l'Institut, l'Ecole de Rome, l'Ecole des Beaux-arts, les récompenses et les commandes officielles, organes nécessaires, à ses yeux, de la vie artistique, dont l'autorité et la séduction contribuent, à défaut de convictions, à préserver l'édifice des règles immobiles dans lesquelles elle enferme l'art (1).

Enfin, et c'est là plus encore que les pensions, les honneurs dont elle dispose, le gage de sa vitalité, elle s'appuie solidement sur le goût public. Car les novateurs, malgré leur talent, malgré leur enthousiasme, quelque tapage qu'ils aient mené, n'ont pas su entraîner la foule. Etonné, inquiété plutôt que séduit, le public, un instant entraîné, est bien vite retourné à ses anciens autels. Non seulement la masse incapable de s'intéresser à l'art pur et d'en goûter les jouissances est restée fermée aux manifestations les plus éclatantes du génie, non seulement elle a fait le vide autour des grands révolutionnaires, pour donner la consécration de la popularité aux seuls courtisans qui s'abaissaient à son niveau, mais ceux-là mêmes dont l'esprit est plus ouvert se sont refusés à suivre les Romantiques dans la voie où ceux-ci s'efforçaient de les pousser.

L'esprit français, avide avant tout de clarté, de précision et de logique, peu sujet aux entraînements du sentiment et se méfiant de sa propre sensibilité, a refusé sa confiance à ceux qui essayaient de le troubler au lieu de le convaincre. Il est resté classique et académique.

Et c'est là l'ombre du tableau que nous venons d'esquisser, c'est là le malaise qui s'est déclaré de 1815 à 1830 et dont les effets n'ont pas été encore conjurés : le divorce entre le goût public et les génies qui avaient été créés pour le conduire et l'éclairer.

Autrefois la valeur des grands artistes s'imposait à toute la France : le peuple suivait l'impulsion que lui donnaient ses chefs et il y avait véritablement un goût

(1) « Il (David) règne encore à quelques égards et, malgré de certaines transformations apparentes dans le goût de ce qui est l'Ecole d'aujourd'hui, il est manifeste que tout dérive encore de lui et de ses principes. » Delacroix, *Journal*, 22 février 1860.

public parce que la manière de voir des esprits les mieux doués se répandait autour d'eux et se répercutait dans les plus petites choses où l'art peut se manifester. Les toiles de Lebrun ou de Boucher étaient des exemples pour les peintres-artisans qui au dix-septième ou au dix-huitième siècle décoraient le moindre hôtel. Les boiseries s'harmonisaient avec les trumeaux et le mobilier se faisait sévère ou frivole, majestueux ou léger selon que les sculpteurs et les peintres les plus en renom visaient davantage à la pompe ou à la grâce.

Quand, sous le règne de Louis XVI, la réforme artistique s'était annoncée, on avait vu les bureaux et les fauteuils changer de forme; les triglyphes ou les bucranes des tables graciles avaient précédé les meubles massifs de l'Empire comme les toiles de Vien annonçaient celles de David. Avec l'Empire on vit, une dernière fois, une société s'agiter dans un cadre coordonné et relier entre elles, par une idée dominante, toutes les manifestations de son goût.

Sous la Restauration, tout change ; les grands artistes s'isolent et poursuivent leurs rêves loin du public; la foule se partage, oscillant sans direction ou avec une direction trop faible. A l'harmonie de la vie artistique succèdent, par la suppression d'une atmosphère artistique, le désordre, le chaos.

À ce divorce lamentable, le public et les artistes perdent également.

Le public ne se contente pas de méconnaître les efforts des esprits les plus élevés ; il s'exaspère contre ces tentatives dont le sens lui échappe; il en arrive à croire que l'on se moque de lui ; les réactionnaires de l'art lui persuadent aisément qu'il y a danger social, artistique, moral, que sais-je ? il ne se contente pas d'être indifférent, il devient intolérant ; les toiles qu'il n'admire pas, il ne veut plus les avoir sous les yeux ; il applaudit aux persécutions et se réjouit, comme d'une victoire, de voir exclus du Salon des artistes qui ont voulu troubler sa stupide sérénité. Non seulement il est naturellement ignorant mais il joint à cette incapacité une inintelligence volontaire ; et le goût tombe chaque jour plus bas parce que l'on se défie de ceux qui seraient les chefs et qu'on les insulte.

Au contraire, quelques-uns, par opposition, se jettent à corps perdu dans le camp opposé : il leur déplaît d'approuver ce que le peuple admire. Pour braver l'opinion ils se pâment, non seulement devant les beautés hardies, mais devant les excentricités, les audaces folles, aussi peu sensibles à l'art que ceux qu'ils méprisent, curieux surtout de singularité : ils exercent sur les artistes qu'ils adulent la plus détestable influence en encourageant non point tant leur originalité que leurs travers, en les excitant à braver la foule, complaisants qu'ils sont de tous les tics, de toutes les acrobaties.

En face de cette foule divisée et également peu intéressante, les artistes sont frappés de la différence qui sépare leurs sentiments de ceux du vulgaire et ils en arrivent naturellement à penser qu'ils sont, eux, d'une nature supérieure et qu'entre le reste du monde et leur pensée, il y a un abîme infranchissable.

Les dédains de la foule cessent de les affliger, bientôt ils s'en enorgueillissent et les philistins, les bourgeois, tourbe innommable, deviennent l'objet de leurs railleries. Se faire comprendre, provoquer ou surprendre l'admiration du vulgaire, ce n'est plus pour eux un triomphe mais une faiblesse. Et c'est ainsi que naît l'exaltation de l'isolement.

Lorsque Schiller vit, sur le marché de Francfort, les marchands et les laboureurs vendre et échanger tous les biens de la terre, le sol accaparé par la charrue du paysan, la laine des brebis travaillée dans des usines, l'or manié par les changeurs, il se demanda avec épouvante quelle était la part du poète, ou si vous le voulez de l'artiste, et il rêva ceci: aux jours de la création, Dieu avait distribué tous ses trésors à ses enfants qui se pressaient pour réclamer leur part et lorsqu'au dernier qui se retirait il eut donné le reste de ses biens, il aperçut le poète qui, abîmé dans la contemplation, avait oublié de tendre la main. « Je n'ai plus rien à te donner sur terre, dit-il au rêveur, mais je puis t'ouvrir le ciel. Quand la terre te sera ingrate, élève ta pensée jusqu'à moi et je te livrerai des trésors infinis, inconnus au vulgaire. »

Les artistes prirent cette fable trop à la lettre ; à la race d'Abel, maîtresse du monde, ils opposèrent la race de Caïn maudite par les hommes, mais non abattue. Retirés dans leur « tour d'ivoire », ils se persuadèrent qu'ils devaient fuir tout contact avec l'esprit public, qu'ils n'avaient aucune mission sociale à remplir et la théorie de l'art pour l'art qui, dans son sens véritable et profond, proclame l'affranchissement, pour l'art, de toute contrainte extérieure, changea pour eux de signification. Ils l'acceptèrent comme un cri de révolte, firent de l'inutilité de l'art un dogme et le réduisirent à n'être qu'une fantaisie byzantine.

Tels furent les maux que provoqua l'éclosion de l'Individualisme artistique : maux passagers pour un progrès durable.

Quelle que fût la résistance du public, il était nécessaire qu'il finît par être vaincu. Il n'est pas d'exemple qu'un génie puissant n'ait à la fin imposé sa force. Il n'est pas de vérité qui n'ait plus ou moins tardivement triomphé. Il vint un jour où nul ne put contester sans ridicule la gloire d'un Delacroix. Cette première défaite rendit-elle la foule plus défiante et plus tolérante? Les progrès qu'elle fit sont, au moins, peu sensibles, puisque nous avons vu toutes les innovations artistiques accueillies avec la même antipathie, avec les mêmes clameurs de persécution.

Tous ceux qui ont travaillé à agrandir le domaine de l'art, Réalistes, Symbolistes et plus près de nous, Impressionnistes, ont eu à lutter ou luttent encore contre une inintelligence excusable et contre d'inexcusables violences, et, comme par le passé, le zèle de leurs alliés n'est souvent pas moins aveugle que la haine de leurs ennemis. Mais ces clameurs n'ont qu'un temps, et le goût public, ébranlé

par des défaites journalières, obligé, malgré lui, à s'élargir et à transformer sa chapelle monothéiste en un Panthéon, s'ouvrira, chaque jour davantage, aux idées de tolérance et, dans le domaine de l'art, comme ailleurs, il substituera peu à peu à des antipathies sectaires, une généreuse et compréhensive sympathie.

En présence de l'importance de ces résultats généraux, on convient que le succès même des écoles qui se révélèrent sous la Restauration soit assez secondaire. Pourtant il importe de constater que rien de ce qui y a germé ne s'est desséché sans postérité.

Il n'est pas besoin d'affirmer la vitalité de l'art réaliste, qui, après une éclipse, est reparu après 1848 et s'est depuis infiniment enrichi. On sait aussi que la peinture historique, par des transformations successives, s'est enfin élevée jusqu'à l'art véritable, et que si elle a perdu une partie de la faveur publique, elle a donné, de nos jours, des œuvres puissantes et variées, bien supérieures à celles qu'admira la Restauration.

Mais le Romantisme lui-même n'a pas péri. Non seulement Delacroix et Decamps ont fourni deux carrières artistiques ineffaçables et ont doté la France des œuvres les plus précieuses qu'ait créées notre siècle, non seulement, on pourrait, parmi nos artistes vivants, en désigner quelques-uns, M. Henry Lévy par exemple, qui ont continué à vouer à la couleur un culte ardent et heureux, mais nous savons aujourd'hui, par des éclosions nouvelles, combien fut fausse l'opinion de ceux qui considérèrent le Romantisme comme « une tentative sans lendemain » (1).

Si le Romantisme fut vraiment, ainsi que nous avons essayé de le montrer, un effort des peintres pour faire uniquement de la peinture et pour tirer de leur palette les effets les plus variés dont celle-ci soit capable, si leur but essentiel a été, ainsi que nous le croyons, non d'étonner par des audaces, d'inspirer des émotions fiévreuses et dramatiques, mais de faire concourir tous les moyens pour rendre une surface colorée plus agréable aux yeux, il est légitime de rattacher aux Romantiques du début du siècle, les artistes contemporains qui, par des procédés que les Romantiques ont ignorés ou entrevus, mais qu'ils auraient certainement abordés s'il les avaient pu connaître, ont tenté de renouveler le charme optique de la peinture. Un de ces artistes, M. Paul Signac a, dernièrement, dans une étude curieuse, établi cette filiation, filiation indubitable, alors même que les procédés de nos impressionnistes ou de nos pointillistes seraient matériellement différents de ceux qu'ont employés Decamps ou Delacroix.

La science technique est différente, la pensée est commune. Et c'est pourquoi au moment d'achever ce travail, au cours duquel les recherches des novateurs de la

(1) Chesneau, *Peintres romantiques*, p. 66.

Restauration ont si souvent provoqué notre ardente sympathie, nous aimons à saluer tous ceux qui, de nos jours, quelle que soit leur tendance particulière, aspirent, comme le firent leurs aînés de 1815 à 1830, à ouvrir le champ de l'inconnu et à conquérir des trésors nouveaux. S'ils ont des défaillances, si la foule se détourne d'eux ou rit sur leur passage, que le souvenir de l'ardeur et des épreuves de leurs devanciers les soutienne et qu'ils travaillent, avec une confiance sereine dans le triomphe de la Vérité, à l'épanouissement radieux de l'Art libre.

APPENDICE I

PRINCIPALES PRODUCTIONS DES SALONS DE LA RESTAURATION

Les indications entre crochets indiquent, pour quelques œuvres, leur place actuelle. Les noms de villes, sans autre désignation, indiquent leur musée. — Les églises de Paris sont désignées par leur seul vocable.

Salon de 1817

Abel de Pujol. *Saint Étienne prêchant l'Évangile* [Saint-Thomas d'Aquin].
Ansiaux. *Richelieu présente Poussin à Louis XIII* [Bordeaux].
Berthon. *Trait de justice de Louis XVI* [Versailles]; — *Oreste* [Dijon].
Bitter. *Charles VII et Agnès Sorel.*
Blondel. *La Mort de Louis XII.*
Couder. *Le Lévite d'Ephraïm* [Louvre]; — *Mort de Masaccio.*
DAVID. *L'Amour et Psyché.*
Delorme. *Résurrection de la Fille de Jaïre* [Saint-Roch].
Drolling père. *Intérieur de cuisine* [Louvre].
Drolling fils. *Orphée pleurant Eurydice; — La Mort d'Abel.*
Forbin. *Religieuse interrogée par l'Inquisition; — Eruption du Vésuve* [Beaune].
Pierre Franque. *Athalie* [Nîmes].
GÉRARD. *Entrée de Henri IV à Paris* [Versailles].
GROS. *Départ de Louis XVIII* [Versailles].
GUÉRIN. *Clytemnestre* [Louvre]; — *Didon* [Ibid.]; — *La Rochejacquelin.*
Paulin Guérin. *Pieta.*
Heim. *Ptolémée Philopator; — La Tunique de Joseph* [Lyon].
Hersent. *Louis XVI distribuant des aumônes* [Versailles].
Isabey père. *L'Escalier du musée* [Louvre].
Lafond. *Enée sur le mont Ida* [Rouen].
Le Barbier aîné. *Medias assassine sa belle-mère Mania; — Le Thébain Phyllidas tue Léontiade; — Panthée se frappe et expire sur le sein de son mari.*
Lordon. *L'Annonciation.*

MALLET. *L'Éducation d'Henri IV.*
MAUZAISSE. *Le Baptême et la mort de Clorinde.*
MENJAUD. *Louis VI sur son lit de mort; — Naissance de Louis XIII; — Mort de l'abbé Edgeworth.*
MEYNIER. *Saint Louis recevant le viatique.*
MICHALLON. *Deux paysages.*
MONSIAU. *Scène d'Iphigénie en Aulide* [Marseille]; — *Louis XVI.*
PRUDHON. *Andromaque.*
REVOIL. *Convalescence de Bayard ; — Henri IV et ses enfants.*
RICHARD. *Madame Elisabeth sœur du roi.*
ARY SCHEFFER. *Mort de Saint Louis.*
TRÉZEL. *Saint Laurent* [Saint-Laurent].
HORACE VERNET. *Bataille de las Navas de Tolosa* [Versailles]; — *Mort de Poniatowski.*
VIGNERON. *Les Apprêts d'un mariage.*
COLSON. *Agamemnon.*
CRÉPIN. *Louis XVI au port de Cherbourg.*

Salon de 1819

ABEL DE PUJOL. *Vierge au tombeau ; — César aux ides de mars.*
BERGERET. *Saint Louis à Damiette ; — Filippo Lippi.*
BITTER. *Clémence de François Ier* [Le Mans].
BLONDEL. *L'Assomption; — Philippe Auguste à Bouvines.*
COLSON. *Saint Charles Borromée* [Saint-Merry].
COUDER. *La Nouvelle de Marathon ; — Une leçon de géographie à Reichenau ; — L'Adoration des mages* [Avignon].
DE JUINNE. *Jésus-Christ guérissant les malades ; — Saint Fiacre* [Saint-Pierre du Gros-Caillou].
DROLLING. *Orphée perdant Eurydice.*
DUFAU. *Gustave Vasa* [Marseille].
FORBIN. *Ines de Castro.*
FRANQUE. *Conversion de Saint Paul* [Dijon].
GÉRICAULT. *Scène de naufrage* [Louvre].
GIRODET. *Pygmalion.*
GRANET. *Capucins.*
GRANGER. *Homère et Glaucus* [Dijon]; — *Saint Charles Borromée.*
GROS. *L'Embarquement de la duchesse d'Angoulême* [Bordeaux].
GABRIEL GUÉRIN. *Le Baptême du Christ* [Saint-Jean-Saint-François].
GUILLEMOT. *Jésus et le fils de la veuve; — Sapho et Phaon.*
HEIM. *Martyre de Saint-Cyr* [Saint-Gervais]; — *Titus.*
HERSENT. *Gustave Vasa* [détruit au Palais Royal].
INGRES à Rome. *Roger délivrant Angélique* [Louvre].
LANCRENON. *Tobie.*

Lordon. *Saint Marc l'évangéliste.*
Mauzaisse. *Laurent de Médicis ; — Danaïdes ; — Prométhée ; — Tantale* [Amiens].
M[lle] Mayer. *Le Rêve du bonheur* [Louvre].
Michallon. *Mort de Roland* [Louvre].
Pallière. *Saint Pierre guérissant un boiteux* [Saint-Thomas d'Aquin].
Picot. *Mort de Saphire* [Saint-Thomas d'Aquin] — *L'Amour et Psyché.*
PRUDHON. *Assomption* [Louvre].
Revoil. *Jeanne d'Arc à Rouen; — La mère d'Henri IV* [Château de Fontainebleau].
Richard. *Tanneguy du Châtel* [Château de Fontainebleau].
Rommy. *Henri IV au siège de Paris* [Rouen].
Rouget. *Ecce Homo* [Saint-Gervais] ; — *Saint Louis ; — Œdipe et Antigone.*
ARY SCHEFFER. *Les Bourgeois de Calais ; — Socrate à Potidée.*
Schnetz. *Le Samaritain; — Jérémie ; — Petit voleur de raisin*, étude d'après nature.
Steuben. *Saint Germain* [Saint-Germain des Prés].
Thomas. *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple* [Saint-Roch].
Trézel. *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque* [Bordeaux].
Vafflard. *Saint Ambroise* [Saint-Ambroise] ; — *Pythagore ; — Mort de Saint Louis ; — Henri IV.*
Carle Vernet. *Chasse au daim du duc de Berry* [Louvre].
HORACE VERNET. *Massacre des mamelucks* [Amiens] ; — *Mort de Poniatowski ; — Molière et sa servante ; — Intérieur d'une étable à vaches*, etc.
Vignaud. *Mercure et Amphion* [Nîmes].
Vigneron. *Christophe Colomb.*

Salon de 1822.

Abel de Pujol. *Joseph explique les songes* [Lille].
Belle. *Allégorie à la Paix* [Rouen].
Blondel. *Esquisse du plafond de Diane* [Château de Fontainebleau].
Bodem. *Herminie secourant Tancrède* [Beaune].
De Boisfrémond. *La Samaritaine* [Rouen].
BONINGTON. *Vue prise à Lillebonne ; — Vue prise au Havre.*
Champmartin. *La Communion de la Madeleine; — Saint Sébastien* [Nîmes] ; — *Descente de Croix.*
Léon Cogniet. *Métabus ; — Une jeune chasseresse déplore l'innocente victime de son adresse.*
Colson. *Agamemnon.*
Couder. *Adam et Ève.*
DELACROIX. *Dante et Virgile* [Louvre].
DELAROCHE. *Joas sauvé ; — Descente de croix.*
Drolling. *Séparation d'Hécube et Polyxène ; — Le bon samaritain* [Lyon].
Forbin. *Gonzalve de Cordoue* [Aix].
Pierre Franque. *Jupiter et Junon sur le mont Ida* [Montauban].
GÉRARD. *Corinne au cap Misène* [Lyon].

GRANET. *Intérieur de la Basilique d'Assise.*
GROS. *David et Saül ; — Ariane.*
GUILLON LETHIÈRE. *Saint Louis à Carthage* [Bordeaux].
HEIM. *Rétablissement des Sépultures royales à Saint-Denis ; — Martyre de Saint Hippolyte* [Saint-Gervais].
INGRES. *Pastoret.*
LANGLOIS. *Diane et Endymion* [Amiens].
LORDON. *Sémiramis* [Dijon].
ORSEL. *La Charité.*
PICOT. *Fureurs d'Oreste* ; — *Raphaël et la Fornarina.*
PRUDHON. *Une famille en désolation ; — Jeune enfant jouant avec un chien.*
REVOIL. *Marie Stuart.*
RICHARD. *Le Tasse et Montaigne* [Lyon].
LÉOPOLD ROBERT. *Corinne improvisant au cap Misène* (annoncé et non exposé); — *Vue des montagnes du Teracina ; — Une vieille disant la bonne aventure ; — Une jeune religieuse ; — Procession de religieux.*
C. ROQUEPLAN. *Un soleil couchant ; — Un roulier dans une écurie.*
ROUGET. *Saint Louis médiateur* [Versailles] ; — *François Ier.*
SAINT-EVRE. *Prospero exposé aux fureurs de la mer ; — La Partie d'échecs de Miranda.*
ARY SCHEFFER. *La Veuve du soldat ; — Saint Louis visite les Pestiférés* [Saint-Jean-Saint-François] ; — *Françoise de Rimini* [Collection Wallace].
SCHNETZ. *Senef* [Versailles] ; — *Sainte Geneviève* [Notre-Dame de Bonne Nouvelle].
SIGALON. *La Courtisane* [Louvre].
SMITH. *Le Songe d'Athalie* [Nîmes].
STEUBEN. *Guillaume Tell* ; — *Le Serment du Rütli.*
HORACE VERNET. *Joseph Vernet* [Avignon].
VIGNERON. *Le Soldat laboureur ; — L'Exécution militaire.*

Salon de 1824.

ABEL DE PUJOL. *Prise du Trocadéro ; — Ixion* ; — *Le Baptême de Clovis ; — Germanicus.*
BELLANGÉ. *Reddition d'Aboukir*, etc.
BLONDEL. *Elisabeth de Hongrie* [Sainte-Elisabeth].
BONINGTON. *Etude en Flandre ; — Marine ; — Vue d'Abbeville ; — Marine ; — Une Plage sablonneuse.*
BONNEFOND. *La Chambre à louer* [Lyon].
CAMINADE. *Le Mariage de la Vierge* [Saint-Médard].
CHAMPMARTIN. *Le Massacre des Innocents ; — La Fuite en Egypte.*
COGNIET. *Marius à Carthage ; — Massacre des Innocents ; — Paysanne des environs de Rome.*
CONSTABLE. *Une Charrette à foin traversant un gué ; — Un Canal en Angleterre ; — Vue près de Londres.*
COPLEY FIELDING. *Vue de Hastings ; — Aquarelles.*
COUDER. — *Léonidas.*

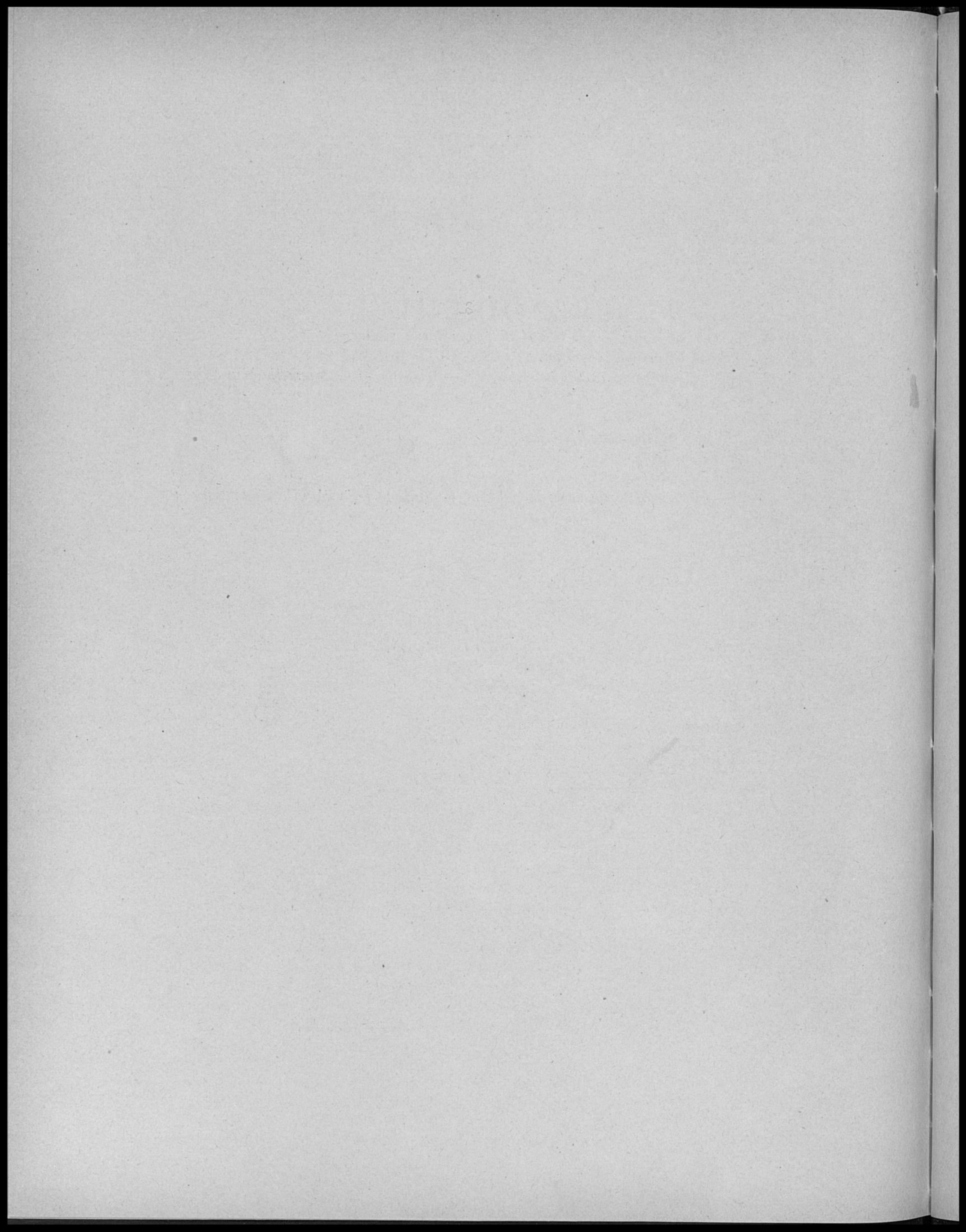
Debucourt. *Le Lendemain d'une noce de village.*
Decaisne. *Les Enfants d'Edouard.*
DELACROIX. *Massacres de Scio* [Louvre].
DELAROCHE. *Filippo Lippi; — Le Cardinal de Winchester et Jeanne d'Arc; — Saint Vincent de Paul; — Saint Sébastien.*
EUGÈNE DEVÉRIA. *La Vierge et l'enfant Jésus; — Une Femme en prison; — Un Philosophe; — Un Militaire pansé par une sœur de charité; — Une Scène de famine au temps de Henri IV.*
Dubufe. *Jésus marchant sur les flots* [Saint-Gervais].
Duclaux. *Une Halte d'artistes* [Lyon].
Robert-Fleury. *Des Brigands*, etc.
Forbin. *Ruines de la Haute Egypte; — Ruines de Palmyre.*
GÉRARD. *Philippe V* [Versailles]; — *Daphnis et Chloé* [Louvre].
feu GÉRICAULT. *Une Forge de village; — Un Enfant donne à manger à un cheval.*
GRANET. *Prise d'habit.*
Gudin. *Marines.*
Guillemot. *Saint Vincent de Paul* [Saint-Sulpice].
Heim. *Prise de Jérusalem* [Louvre].
Hersent. *Les Religieux du Gothard.*
INGRES. *Vœu de Louis XIII* [Église de Montauban]; — *Henri IV et l'ambassadeur; — Mort de Léonard de Vinci.*
Eugène Isabey. *Marines.*
Lancrenon. *Le Fleuve Scamandre* [Amiens].
LAWRENCE. *Portrait du duc de Richelieu.*
Lordon. *Saint François d'Assise* [Saint-Jean-Saint-François].
Meynier. *Saint Vincent de Paul.*
Mme de Mirbel. *Miniatures.*
Orsel. *Adam et Ève près d'Abel mort* [Lyon].
Picot. *Céphale et Procris* [Amiens]; — *La délivrance de Saint Pierre* [Bordeaux].
Feu PRUDHON. *Le Christ en croix* [Louvre].
Revoil. *François Ier.*
Richard. *La Trémouille.*
LEOPOLD ROBERT. *L'Improvisateur Napolitain; — Le brigand en prière; — La mort d'un brigand.*
Roqueplan. *Paysage historique; — Cascade du Furoy; — Vue de la jetée du port de Dieppe.*
Rouget. *Clémence de Henri IV* [Versailles].
Saint-Evre. *Job et ses amis; — Marie Stuart; — Deux matelots naufragés.*
ARY SCHEFFER. *Gaston de Foix* [Versailles]; — *Une Scène de l'antiquaire; — Une pauvre femme en couches; — Les Enfants égarés; — L'Enfant malade; — Le Retour du jeune invalide; — La Bonne Vieille; — L'Enfant qui pleure pour être porté; — Une mère malade allant à l'église appuyée sur ses deux enfants.*
Schnetz. *Sixte-Quint* [Louvre].
SIGALON. *Locuste* [Nîmes].

Taunay. *Henri IV et le paysan.*
Trézel. *Saint Jean l'Evangéliste* [Saint-Jean-Saint-François].
HORACE VERNET. *Portraits.*

Salon de 1827

Abel de Pujol. *Baptême de Clovis.*
Ansiaux. *Adoration des mages.*
Ed. Bertin. *Paysage.*
Bidault. *La Fontaine de Vaucluse* [Avignon].
BONINGTON. *Vue du palais ducal à Venise* [Louvre]; — *Vue de la cathédrale de Rouen; — François I*er *et la reine de Navarre; — Henri IV et l'ambassadeur; — Vue de l'entrée du grand canal à Venise; — Aquarelles.*
Boulanger. *Mazeppa* [Rouen].
Brascassat. *Mercure et Argus, paysage historique.*
Alphonse Callet. *L'Embarquement des Parganiotes* [Rouen].
Champmartin. *L'Affaire des casernes; — Dessins rapportés du Levant.*
Léon Cogniet. *Saint Etienne.*
CONSTABLE. *Paysages.*
COROT. *Vue de Narni; — Campagne de Rome.*
Couder. *Tanneguy du Châtel; — Saint Ambroise* [Saint-Gervais]; — *Mort de Virgile.*
Court. *Mort de César* [Louvre]; — *Scène du déluge* [Lyon].
EUG. DELACROIX. *Le Christ au Jardin des Oliviers* [Saint-Paul]; — *Marino Faliero* [collection Pereire]; — *Sardanapale* [copie au musée de Tours]; — *Faust; — Milton; Portraits, etc.*
DELAROCHE. *La Prise du Trocadéro* [Versailles]; — *Caumont de la Force; — Mort d'Elisabeth* [Louvre].
DEVÉRIA. *Naissance de Henri IV* [Louvre]; — *Marie Stuart; — La Côte des deux amants; — Marco Botzaris.*
M. Fielding (Newton). *Paysages.*
Robert Fleury. *Le Tasse au monastère de Saint-Onufre* [Lyon]; — *Mœurs Romaines.*
Forbin. *Le Campo Santo de Pise.*
GÉRARD. *Le Sacre de Charles X.*
GRANET. *Saint Louis délivre les prisonniers* [Amiens].
GROS. *Portrait du roi* [Versailles].
P. Guérin. *Adam et Ève chassés du paradis* [Toulon].
Heim. *Charles X distribuant les récompenses* [Louvre].
Hersent. *Henri IV.*
Hesse jeune. *Fondation de la Sorbonne* [église de la Sorbonne].
Paul Huet. *Vue des environs de la Fère.*
INGRES. *Saint Symphorien* [église d'Autun].
Eugène Isabey. *Honfleur; — Trouville.*
Claudius Jacquand. *Thomas Morus* [Lyon].

LANCRENON. *Apothéose de Sainte Geneviève* [Saint-Laurent].
LAWRENCE. *Master Lambton.*
LORDON. *Saint Sébastien.*
ORSEL. *La Madeleine.*
PICOT. *L'Annonciation.*
POTERLET. *Sujet tiré de Peveril du Pic.*
REVOIL. *René d'Anjou.*
LÉOPOLD ROBERT. *Fête de la madone d'Arc* [Louvre].
ROQUEPLAN. *La Dame blanche ; — La Mort de l'espion Morris* [Lille].
SAINT-EVRE. *Charles IX et Marie Touchet.*
ARY SCHEFFER. *Les Femmes Souliotes* [Louvre] ; — *Macbeth ; — Le Sommeil du grand-père.*
SCHNETZ. *Masaniello.*
SCHNORR, à Munich. *Dessins pour l'Arioste.*
SIGALON. *Athalie* [Nantes].
STEUBEN. *Pierre le Grand.*
HORACE VERNET. *Dernière chasse de Louis XVI ; — Episode de la bataille d'Hastings ; —Mazeppa.*



APPENDICE II

PRINCIPALES ŒUVRES PEINTES DE LA RESTAURATION EXPOSÉES A PARIS

ÉDIFICES CIVILS

I. Le Louvre

A. DANS LES GALERIES

Les numéros indiqués sont ceux du *catalogue sommaire,* qui correspondent à ceux placés en haut des tableaux.

Bonington. 1802, *François Ier et la duchesse d'Etampes;* — 1803, *Mazarin et Anne d'Autriche;* — 1804, *Vue du parc de Versailles;* — 1805, *Vue du palais ducal à Venise* [S. de 1827]; — 1805 A, *La Vieille Gouvernante*; — 1805 B. C. D. E. *Aquarelles*
Corot. 139, *Vue du Forum romain*; — 140, *Vue du Colysée.*
Couder. 142, *Le Lévite d'Ephraïm* [S. de 1817].
Court. 148, *La Mort de César* [S. de 1827].
David. 200 A, *Les Trois dames de Gand.*
Delacroix. 207, *Dante et Virgile* [S. de 1822]; — 208, *Scènes des massacres de Scio* [S. de 1824]; — 209, *Le 28 juillet* 1830; — 214, *Son Portrait.*
Delaroche. 216, *Mort d'Elisabeth* [S. de 1827]; — 217, *Les Enfants d'Edouard* [1830].
Eug. Devéria. 250, *Naissance de Henri IV* [S. de 1827].
Drolling. 261, *Intérieur d'une cuisine* [S. de 1817].
Forbin. 287, *Intérieur du péristyle d'un monastère* [1830].
Gérard. 327, *Entrée de Henri IV à Paris* [S. de 1817]; — 329, *Daphnis et Chloé.* [S. de 1824]; — 334, *Portrait de Charles X.*
Géricault. 338, *Le Radeau de la Méduse* [S. de 1819]; — *Le derby à Epsom;* — *Le four à plâtre;* — *Ecurie de cinq chevaux.*
Granet. 367, *Le Peintre Sodoma porté à l'Hôpital* [1815].
Guérin. 397, *Enée et Didon* [S. de 1817]; — 398, *Clytemnestre* [S. de 1817].

Mme HAUDEBOURT LESCOT. 407, *Portrait de l'auteur* [1825].

HEIM. 408, *Sujet tiré de l'Histoire des Juifs par Josèphe* [S. de 1824]; — 409, *Charles X distribue les récompenses* [S. de 1827].

INGRES. 415, *Jésus-Christ donne à Saint Pierre les clefs du Paradis* [1820]; — 417, *Homère déifié* [1827]; — 419, *Roger délivre Angélique* [S. de 1819]; — 424, *La Chapelle Sixtine.*

LE PRINCE. 551, *Embarquement de bestiaux dans le* PASSAGER *à Honfleur* [S. de 1824]; — 552, *Paysage du Susten, canton d'Uri, en Suisse* [S. de 1824].

MAUZAISSE. 619, *Portrait de la mère de l'auteur* [1826].

Mme MAYER. 622, *Le Rêve du bonheur* [S. de 1819].

MICHALLON. 623, *Paysage* [S. de 1822]; — 624, *La Mort de Roland* [S. de 1819]; — 625, *Thésée poursuivant les centaures.*

PAGNEST. 674, *Portrait de M. de Nanteuil-Lanorville* [S. de 1817].

POTERLET. 703, *Dispute de Trissotin et Vadius.*

PRUDHON. 744, *Le Christ sur la croix* [S. de 1824]; — 746, *L'Assomption* [S. de 1819].

LÉOPOLD ROBERT. 816, *L'Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* [1830]; — 817, *La Madone de l'Arc* [S. de 1827]; — 818, *Paysanne de la campagne de Rome* [1824].

ARY SCHEFFER. 838, *La Mort de Géricault* [1824]; — 839, *Les Femmes Souliotes* [S. de 1827].

SCHNETZ. 844, *Jeunesse de Sixte-Quint* [S. de 1824].

SIGALON. 846, *La Vision de Saint Jérôme* [1829]; — 847, *La Jeune Courtisane* [S. de 1822].

CARLE VERNET. 955, *Chasse au daim* [S. de 1819 et 1827].

HORACE VERNET. 956, *La Barrière de Clichy* [1820]; — 957, *Judith et Holopherne* [1830].

B. PEINTURES DÉCORATIVES, PLAFONDS

MEYNIER. *Palier de l'ancien grand escalier* [1819].

BLONDEL ET COUDER. *Vestibule de la Galerie d'Apollon* [1819].

MAUZAISSE. *Salle des bijoux antiques* [1822].

BLONDEL. *Deuxième Salle des Peintures* [1822].

DEVÉRIA. *Troisième salle de la céramique antique* [1830].

HORACE VERNET, ABEL DE PUJOL, PICOT, GROS, FRAGONARD, MEYNIER, HEIM, INGRES, *Salles du musée Charles X* [1827].

II. La Bourse.

Décoration exécutée en 1826 par Blondel, Meynier, Vinchon, Degeorge et surtout par Abel de Pujol.

ÉDIFICES RELIGIEUX

Le chiffre entre crochets après le nom de l'artiste indique l'année de l'exécution ou de l'exposition. Les indications après le titre de l'œuvre désignent son emplacement.

Saint-Ambroise.

VAFFLARD. [1819] *Saint-Ambroise sauvant un prêtre arien* (Sacristie).

Sainte-Elisabeth.

BLONDEL. [1824] *Sainte Elisabeth déposant sa couronne aux pieds de l'image de Jésus-Christ* [Ch. de la Sainte].
ABEL DE PUJOL. [1828] *Vitraux*.

Saint-Étienne du Mont.

ALEX. FRAGONARD. *La Mort de Saint Louis* [Ch. de Saint-Louis].

Saint-Germain l'Auxerrois.

PAJOU. [1818] *Consécration de Sainte Geneviève* [Chapelle des pères de l'Eglise].
CHARPENTIER. [1822] *Saint Pierre en croix* [Ch. de Saint-André].

Saint-Germain des Prés.

STEUBEN. [1819] *Saint-Germain* [Transept g.].
J. DELORME. [1827] *Saint Joseph et l'enfant Jésus* [Ch. de Saint-Joseph].
HEIM. [1828] *L'adoration des Mages* et la *Présentation* [Abside].

Saint-Gervais.

COUDER. [1826] *Saint Ambroise* [Ch. de Sainte-Philomène].
DUBUFE. [1824] *Le Christ sur les flots*.
HEIM. [1819] *Martyre de Sainte Julitte*.
ROUGET. [1819] *Ecce Homo*.

Saint-Jacques du Haut Pas.

DEGEORGE. [1819] *Le Christ au tombeau* [Transept droit].
DELANOE. [1825] *Sainte Famille* [Ch. des fonts].

Saint-Jean-Saint-François.

DEGEORGE. [1822] *Le Christ à la Colonne* [Chœur].
FRANQUE. [1826] *Saint Jean-Baptiste devant Hérode*.
GAILLOT. [1827] *Saint-François d'Assise devant le Pape*.
G. GUÉRIN. [1819] *Le Baptême du Christ* [Chœur].

Lordon. [1823] *Saint François d'Assise devant le Sultan.*
Ary Scheffer. [1822] *Saint Louis malade visite les pestiférés.*
Trezel. [1824] *Saint Jean à Pathmos.*

Saint-Laurent.

Lancrenon. [1827] *Apothéose de Sainte Geneviève* [B.c. droit, 1re ch.].
Trezel. [1817] *Saint Laurent conduit au supplice* [B. c. dr. 2e ch.].

Saint Leu.

Dubois. [1827] *Saint Leu délivre des prisonniers* [Ch. de la Vierge].
Delaval. [1818] *La Femme adultère* [Ch. des Saints Anges]; — [1827] *Saint Charles Borromée assassiné au pied de l'autel* [B. c. g.].
Michel Marigny. [1828] *Martyre de Saint Jean Népomucène* [Ch. de la Vierge].
Monvoisin. [1827] *Saint Gilles découvert dans sa retraite* [ibid.].
Poirson. [1827] *Jésus chassant les vendeurs du Temple* [ibid.].

Sainte-Marguerite.

Vafflard. [1817] *Sainte Marguerite chassée par son père* [Ch. de la sainte].

Saint-Médard.

Caminade. [1824] *Le Mariage de la Vierge.*

Saint-Merry.

Colson. [1819] *Saint-Charles Borromée.*

Notre-Dame des Blancs Manteaux.

Latil. [1827] *Le Lavement des pieds* [B. c. g.]

Notre-Dame de Lorette.

Delorme et Lebas. [1829] *Vitraux de la sacristie des messes.*

Notre-Dame de Bonne Nouvelle.

Schnetz. [1822] *Sainte Geneviève* [B. c. d. 1re ch.]

Saint-Nicolas du Chardonnet.

Destouches. [1822] *Jésus au jardin des Oliviers* [B. c. d.]
Vignaud. [1819] *Jésus ressuscitant la fille de Jaïre* [Transept].

Saint-Paul

Delacroix. [1827] *Le Christ au Jardin des Oliviers* [Tr. g.]

Saint-Pierre du Gros Caillou.

DEJUINNE. [1819] *Saint Fiacre refusant la couronne* [B. c. g. 1re ch.]
GRANGER. [1817] *Saint Charles Borromée* [Ch. Saint-Joseph].

Saint-Philippe du Roule

DEGEORGE. [1827] *Martyre de Saint Jacques le mineur* [B. c. d.]
FRANQUELIN. [1824] *Baptême du Christ.*
Mlle HENRY. [1827] *Le Vœu de Saint Louis* [Ch. des fonts].

Saint-Roch.

DELORME. [1817] *Jésus ressuscitant la fille de Jaïre* [B. c. g.].
THOMAS. [1819] *Jésus chasse les vendeurs du Temple* [B. c. d.].

Saint-Sulpice.

ABEL DE PUJOL. [1822] *Décoration de la chapelle de Saint-Roch.*
GUILLEMOT. [1824] *Chapelle de Saint-Vincent de Paul.*
VINCHON. [1822] *Chapelle de Saint-Maurice.*

Saint-Thomas d'Aquin.

GUILLEMOT. [1819] *Le Christ descendu de croix* [Ch. des fonts].
PALLIÈRE. [1819] *Saint Pierre guérissant un boiteux* [B. c. g.].
PICOT. [1819] *La Mort de Saphire* [B. c. d.].
RŒHN. [1824] *L'Enfant prodigue* [Ch. des fonts].
ARY SCHEFFER. [1824] *Saint-Thomas d'Aquin* [Ch. des catéchismes].

INDEX ALPHABÉTIQUE DES ARTISTES

Les chiffres arabes renvoient aux pages du livre; les chiffres en caractères gras désignent les passages les plus importants.

Bib. = Bibliographie.

TABLE

LIVRE CINQUIÈME

LA RÉSISTANCE

LIVRE SIXIÈME

DIJON, IMPRIMERIE DARANTIERE.